博士文库

先秦南北方音乐文化分野下的《诗经》《楚辞》研究

董静怡 著

苏州大学出版社
Soochow University Press

博士文库

先秦南北方音乐文化分野下的《诗经》《楚辞》研究

董静怡 著

苏州大学出版社
Soochow University Press

图书在版编目(CIP)数据

先秦南北方音乐文化分野下的《诗经》《楚辞》研究 / 董静怡著. —苏州：苏州大学出版社，2017.8
ISBN 978-7-5672-2173-4

Ⅰ.①先… Ⅱ.①董… Ⅲ.①《诗经》—诗歌研究②楚辞研究③音乐文化—研究—中国—先秦时代 Ⅳ.①I207.22②J609.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 164332 号

先秦南北方音乐文化分野下的诗经楚辞研究

著　　者：董静怡
责任编辑：孙腊梅　许周鹏
装帧设计：吴　钰

出版发行：苏州大学出版社(Soochow University Press)
社　　址：苏州市十梓街 1 号　**邮编**：215006
印　　装：虎彩印艺股份有限公司
网　　址：www.sudapress.com
邮购热线：0512-67480030
销售热线：0512-65225020

开　　本：700mm×1000mm　1/16　**印张**：14.75　**字数**：250 千
版　　次：2017 年 8 月第 1 版
印　　次：2017 年 8 月第 1 次印刷
书　　号：ISBN 978-7-5672-2173-4
定　　价：48.00 元

安徽大学图书馆
藏书
www.lib.ahu.edu.cn

凡购本社图书发现印装错误，请与本社联系调换。服务热线：0512-65225020

中国音乐文化交响合奏的南北声部试探

（代序）

一

董静怡博士的新书即将出版，这是她博士论文的深化，首先我谨表示衷心的祝贺。静怡要求并反复催促我给她的新书写序，我首先感到的是“缘不容辞”。

“缘分”本是佛家之言。佛教认为，在大千世界中，人们的相遇既是一种偶然的交集，也是一种机缘，看似偶然，难以预测，但冥冥之中又似乎有某种必然、命定因素。佛教讲前世今生，认为这种缘分乃是多少代多少世“修”来的结果，所以有“百年修得同船渡”之喻：人们同船过渡，哪怕上船之前互不认识，下船之后也各奔东西、互不为念、互不往来，但在船上能短暂同处，也是很大的缘分。你想，恒河沙数般的芸芸众生中，在古往今来的这一刹那间，大家竟能同船过渡，近距离交往，大家的具体目的（过渡）也相同，若过渡中发生某种意外，更要同呼吸共命运，这就是缘分，难得的缘分。

据说，原产于中国的儒家、道家，本来并没有这个概念。不过，今天无论儒、释、道，缘分都是人人皆知的俗语。

历史哲学家曾从另一个角度揭示偶然“缘分”的背后，另有蕴含的深意。著名哲学史家何兆武先生曾引述前人之说指出：当历史向你迎面走来的时候，所发生的一切，似乎都是偶然的；但是，事件已然发生之后，已成为历史之后，我们回头再看，一切的偶然、忽然都变成必然了。

如何理解这句话所蕴含的道理呢？

比如，一天上午9点，很多人准时走进某一间教室，开始聆听某老师讲课——这是无数学校每天都发生的一件非常普通的事件。然而，它其实是一件充满无数难以预计变数的偶然事件。例如，若突降暴雨，交通堵塞，或家有

急事，或身体不适，该老师未能准时到达，便不能准时开讲。又如，班上若干同学因临时情况告假，或未能准时出席；或者又突然有其他很多同学也涌来听讲，则聆听这堂课的学生群体，人数、规模、成分便大不相同。还有，若原定教室设备、供电等突发故障，难以调修，于是，授课地点或时间，便可能会临时调整改变。所以，这一堂课其实充满种种偶然和变量，时间、地点、参与人数都不同，甚至可能无法举行。

但是，当讲课一旦开始，它便迅速地、不可挽回地成为“历史”——成为已然发生、曾经发生的事实，而且，它可以被忘记，但谁也不可能再去改变其既然进程，改变其面貌。也就是说，原本不一定必然发生，或发生也不一定同样状态，回头再看，则一切都无法更改，也别无其他选择的可能。它已成为迅即逝去的“历史”，最多是众人记忆保留中的各种片段（或各种录音、录像资料），所以古人要慨叹“往者不可谏，来者犹可追”。

因此，除有佛家所讲的“缘分”外，后一种的偶然/必然的历史转换，也是一种“缘分”，一种无法修炼或更改的缘分。

当然，缘分有深有浅。“同船渡”也许是浅缘（当然也可能发展），但静怡与我，可谓缘分不浅——她曾先后两次来北京读书，攻读硕士、博士学位，均在中国艺术研究院研究生院音乐研究所，期间各有三年之久，我则有幸一直担任她的导师；期间，她硕士毕业后回到郑州，在一所大学工作了三年，后经过艰难的小概率胜出的考试竞争，再度回到中国艺术研究院攻读博士学位；博士毕业又回原学校工作，至今又是几年过去了。大略一算，我们认识已十多年，不仅有“缘”，“分”的累积也很不浅，所以写序对我而言“缘不容辞”。

二

其次，是深感“义不容辞”。

静怡聪慧爽朗，还有好古之幽情。她当初竟然愿意选择中国古代音乐史这一偏僻的专业，而且一直坚持多年。我谬为其硕士、博士导师，才疏学浅不说，又只会宽而松散的教学，可谓“教网恢恢，疏而多漏”，所以更多地靠她自己思考，自己努力。

她的博士论文选题，与我近些年一些想法相关，是我自己想做而未切实去做的事，想“述而不作”却述也述不出多少有价值的东西。静怡则不惧艰难，冒险犯难，具体实施。在她研究当中，曾也发表一些意见，给她一些提示，提出一些要求，但也多属脱离实际的纸上谈兵，甚至反可能令她迷惑，增添额

外负担。幸好她一方面努力克服生活、学习中的种种困难，一方面潜心钻研，最终交出一份不错的成果，顺利通过答辩。之后，又经一段时间反复修改，不断提高，现在终于交付出版。我和作者心情自然相同，衷心期望得到更多专家学者及各界人士的批评指正，能多赐质疑、多多证伪，而我自然也应继续对这一研究的成败得失，承担不可推卸的责任。

当初之所以选择这一课题，是考虑到历史学研究的最基本要求。当然，历史研究的领域无比广泛，有如唐代史学家刘知几所说，它"上穷天道，下掞(yan)人伦，总括万殊，包吞千有"(《史通·自序》)，可谓人类生活的百科全书。马克思、恩格斯也认为历史学涵盖一切学科，所以，他们曾高调宣称："我们仅仅知道一门唯一的科学，即历史科学。"①然而，正如比利时历史学家亨利·皮朗(Henri Pirenne，1862—1935)定义历史学时，所简要指出的：

历史研究的对象是人类在空间和时间上的发展。②

一切历史事件的发生发展，包括人类的一切文化艺术创造传播，都离不开空间和时间这两个最基本要件。所以，研究历史，既要重视历史时间，即事件和人物在时间进程中，其前后的发展和变化；同时，也不能忽略时间和人物活动的空间，研究历史存续和展现的空间。

所谓空间，就是历史上演的舞台，包括人类生活的地理环境以及气候等自然生态环境。地理环境以及连带的气候环境，对人类的生存生活、生产劳动和精神创造，影响极大。尽管人类不断与自然抗衡，向大自然索取，在抗衡索取中成长壮大，直至掌握操纵控制自然的巨大力量，但正如一个人不可能使自己离开地球一样，人类的生存发展至今仍离不开自然，离不开脚下的大地。我国古人早就有"天人合一"思想，也有对天时、地利、人和相互关系的辩证认识，今天我们则从反思文明文化和科学技术高度发展的角度，将"天人合一"、人与自然环境的协调发展提到了新的高度。

人们很早就认识到，不同的地理条件、地理环境，具有不同的气候环境，因而深远地影响人类的社会生活。尽管人类的文化是人类创造出来的，但是，"离开了一定地理环境中的气候、地形、土壤、水分、植被、动物群以及矿产、能源等自然条件，离开了人类生存繁衍的自然生态环境，一切文化创造活

① [德]马克思、[德]恩格斯：《德意志意识形态》//《马克思恩格斯全集》第3卷，北京：人民出版社，2006年，第20页。

② 转见张广智、张广勇：《史学：文化中的文化》，上海：上海社会科学院出版社，2003年，第11页。

动就会失掉客观的基础”，因此“文化生态学首先把自然环境看作影响文化产生、发展的第一个重要变量”。

尤其在人类文明的早期阶段，社会生产力发展水平低下的远古时代，人类的生产生活受地理气候等环境条件的制约更加严重，后者甚至往往起到某种决定性作用。人们之所以将黄河流域及长江流域视为中华民族的天然“摇篮”，就体现了自然环境的重要影响。因此，“历史地理决定论”曾经是学界广有影响的一种理论。法国思想家、法学家孟德斯鸠提出了“地理环境决定论”①，他在《论法的精神》一书中就非常强调地理环境的影响。例如，他认为：“不同的气候的不同需要产生了不同的生活方式；不同的生活方式产生了不同种类的法律。”②

解释地理环境对人类及其社会的影响，早在西方古典时代就已开始。古希腊“医学之父”希波克拉底、哲学家柏拉图和亚里士多德、历史学家波里比阿、地理学家斯特拉波等人，做出了最初的阐述。③ 在今天国际上广有影响的文化生态学概念，虽然是美国朱利安·斯图尔德提出来的，但其思想渊源至少可以追溯到达尔文主张的生物进化论。达尔文就曾用“适者生存”、生物适应环境而进化的思想，论述人类的由来和发展。之后，不仅有以拉策尔为代表的文化地理学派、格雷布内尔为代表的文化圈学派等，从地理环境方面来论述人类文化的创造；还有其他如现代进化论者、文化相对主义者，也都结合不同民族的生活环境（包括地理气候环境）来讨论文化模式、文化类型的形成。④

西方很多成功学者，不论是文化学者还是历史学者，都非常注意研究文化的“土壤”即“环境”。德国著名史学家斯宾格勒的《西方的没落》，考察了世界八种高级文化，认为每种文化都有自己的独特个性，“每一种文化各有自己的观念，自己的情欲，自己的生活、愿望和感情，自己的死亡”。但他也指出：“我看到的是一群伟大文化组成的戏剧，其中每一种文化都以原始的力量从它的土生土壤中勃兴起来，都在它的整个生活期中坚实地和那土生土壤联

① 张广智：《西方史学史》，上海：复旦大学出版社，2011年，第136页。

② ［法］孟德斯鸠：《论法的精神》（上册），张雁深译，北京：商务印书馆，1978年，第235页。

③ 参阅张广智、张广勇：《史学：文化中的文化》，上海：上海社会科学院出版社，2003年，第257页。

④ 参阅司马云杰：《文化社会学》，第八章《文化·自然·生态》，北京：中国社会科学出版社，2001年，第153页。

系着。"[1]英国历史学家汤因比则在《历史研究》一书中，将自己研究的对象发展到二十一个文明（在《历史研究》第十二卷中，更将这种可供比较研究的文明扩展到三十七个之多）。他认为，这些文明都起源于"挑战与应战"，所谓"挑战"，既包含自然环境，也包含人为环境。凡是对这两种环境进行了胜利的应战，文明就随之产生，并不断发展。当然，最后随着"自决能力"的丧失，文明也最终会走上解体的历程。[2]

近几十年在国际上非常有影响力的法国年鉴学派，其代表人物布罗代尔则主张结合运用三种时间概念（短时段、中时段、长时段），来认识和把握历史。他认为，传统史学非常关注的政治、军事和外交等事件，其实犹如炸弹爆炸一样，虽然喧嚣明亮，但只是短时段的光亮，并不能穿透黑夜的深沉，也无济于认识历史。但经济史、社会史等方面因素，所造成的历史波动，则跨越短时段，能在较长时段（10 年、25 年或 50 年乃至 100 年的较长周期）发生影响，它们还构成短时段事件发生、发展的基础。

布罗代尔认为，对人类社会发展长期起作用的，则是长时段历史，即"结构"——一种网络构造，一种长期延续的存在，一种能干扰时间的作用并改变其范围和速度的实在。他认为，这些"结构"甚至达到限制人类行为和生活的决定性因素的高度。例如，物质因素（诸如地理环境、生态结构以及阻碍生产力发展的其他物质因素），就是限制人类行为和生活的结构。他认为，地理结构、社会结构、经济结构和思想文化结构（包括心理构造）"支撑或障碍着历史"，是长时段起作用的因素。所以，他认为只有通过长时段的研究，才能把握和解释一切历史现象。这一学派认为，考察三种时段就好像从大海波涛起伏的表面，逐渐深入，直到阳光永远照射不到的无限幽深的大洋底面。布罗代尔等年鉴学派史家的看法，再次将地理、气候等生态环境的作用，放置到非常重要的位置，加以关注。

美国著名人类学家克拉克·威斯勒在其《人与文化》一书中，也继续并发展前人的观点，强调指出不同文化差异的外部原因即环境因素。他把该因素分为自然环境与种族环境，指出人不能没有自然环境与种族环境，人的降生与成长也不能选择自然环境与种族环境。这是他为文化的地理分布提出的

---

① 转引自张广智、张广勇：《史学：文化中的文化》，第八章《文化的视野（下篇）》，上海：上海社会科学院出版社，2003 年，第 292 页。

② 转引自张广智、张广勇：《史学：文化中的文化》，第八章《文化的视野（下篇）》，上海：上海社会科学院出版社，2003 年，第 299 页。

两个先决条件。①

静怡论文的出发点，就是学习运用文化生态学及年鉴学派等成功经验，更集中地研究先秦代表性的音乐文化，如何在时空（尤其是空间）上展开发展，能够更深入地了解地理、气候等环境因素对当时“七个文化圈”（李学勤先生语）和南北两大板块音乐文化的形成产生的影响。

三

艺术史学家们很早就发现，各具特色的世界各民族艺术，其形成、发展、繁荣兴衰，也同样深受地理、气候等生态环境的巨大影响。他们对这种深层的、长时段发挥作用的历史要因，取得了许多突出的研究成果。我非常欣赏推崇的一个例子，是法国著名艺术史学家丹纳（Hippolyte Adolphe Taine，1828—1893）的《艺术哲学》（傅雷译）。丹纳以孟德斯鸠等先哲思想为中心，认为包括艺术在内，人类的物质文明和精神文明的性质、面貌，都取决于种族、环境、时代三大因素。丹纳不仅关注种族，关注地理和气候环境，还非常关注“精神”的“气候”和“环境”，即“风俗习惯与时代精神”。他其实是从综合的思维出发，结合多方面因素，深入考察具体的艺术流派和风格。他不是将这些因素平列结合，而是有机地有轻有重地结合。例如，他把这些因素进一步区分为“主要形式”和“次要形式”，依据它们对艺术性质、风貌影响作用的轻重，分别论述。

丹纳虽然将种族列在他讲述的开始，但如他在第四编《希腊的雕塑》第一章《种族》中开宗明义地指出：“首先我们要对种族有个正确的认识，第一步先考察他的乡土。一个民族永远留着他乡土的痕迹，而他定居的时候越愚昧越幼稚，身上的乡土的痕迹越深刻……”他形容希腊人和拉丁人是同一株植物的“两根枝条”，“一枝长在意大利，一枝长在希腊”，他们逐渐分离，他们的结构和果实便不同了。因此他开始做具体讲演之前，要特别表明：“我们要考察希腊植物的环境，看看那边的泥土和空气是否能说明植物的外形的特点和发展的方向。”②然后在这第一章中，他从地理、气候环境入手，非常具体生动地，条分缕析了当地民族的生活生产、精神风貌的历史，重现当时社会和人群

① 参阅[美]克拉克·威斯勒：《人与文化》，钱岗南、傅志强译，北京：商务印书馆，2004年，第2页。

② [法]丹纳：《艺术哲学》，傅雷译，北京：人民文学出版社，1983年，第243、244页。

的真实状况，以及艺术的成长、特殊种类和风貌的形成。

丹纳的讲演，竭力挖掘在地理气候环境和种族因素影响下的诸如希腊精神文化的构成因素，但傅雷先生在该书《译者序》中认为，丹纳所揭露的时代与环境，只限于思想感情、道德宗教、风俗人情，“总之是一切属于上层建筑的东西”，批评他“没有接触到社会的基础；他考察了人类生活的各个方面，却忽略了或是不够强调最基本的一面——经济生活”。认为丹纳的“论证如此详尽，仍不免予人以不全面的感觉”，“他完全没有认识社会的基本动力在于生产力与生产关系”①。傅雷先生这样说，有些苛求古人，这多少也受到当时国内思想潮流的影响和压力。

其实，经济生活，包括生产力和生产关系，固然是“社会的基本动力”，经济基础也确实对上层建筑发生着重大的影响，甚至决定性的作用。但是，经济、生产力和生产关系，并不是社会精神和艺术生产的唯一基本动力，而且，它们也不是任何时刻、任何方面都会直接影响和决定着一个时代的艺术发展。

例如，一个民族自身悠久的文化传统和强有力的审美习惯，也会对该民族艺术发生持久而重要的影响。像西方和东方，即便都曾经经历某种相同的生产力和生产关系发展阶段，但东西方艺术的发展道路和风貌，仍大不相同。

又如，经济基础对上层建筑之一的艺术，虽直接发生影响或起决定作用，但更多时候则是通过若干中间环节，或上层建筑相关领域，而发生影响。像世界上长期影响许多国家和民族的宗教，像中国古代相沿成习的礼乐制度和统治阶级的制礼作乐的举措，都可能更直接地、更有力地影响和决定某一时代艺术发展的特点。

再如，即便是在同一政治经济的前提条件下，统治者个人的喜欢与否，艺术家的个人经历或个性发展，也会对艺术生产的面貌成果，产生种种巨大影响，甚至是决定性作用。如果没有李白、曹雪芹或贝多芬、毕加索等人的出现，没有他们个人的努力，中国文学史，欧洲音乐史、美术史，就会大有改观。唐玄宗对盛唐宫廷音乐的繁荣，其影响也是不可低估的。

其实，丹纳所说的种族、环境和时代三大因素，也已经包含着经济的直接或间接的影响。三大因素是在经济基础上合成并相互呼应影响的。所以，傅雷先生的《译者序》，仍然高度肯定丹纳的贡献，说他把艺术史研究“这门科

① ［法］丹纳：《艺术哲学·译者序》，傅雷译，北京：人民文学出版社，1983年，第4页。

学推进了一大步”,“使批评获得一个比较客观而稳固的基础”。指出这是丹纳在欧洲学术界产生深远影响的原因,而多数批评家“即使不明白标榜种族、环境、时代三大原则,实际上还是多多少少应用这个理论的”①。

尽管傅雷先生充分肯定了丹纳《艺术哲学》的成就,也指出其研究的不足,但我们国内这么些年来的艺术史研究,我想,一方面,不仅在强调“经济生活”这一“最基本的一面”,而且在揭示社会生产力与生产关系对我国传统艺术的形成和发展有何重要影响方面,研究的深度和广度仍远远不够。另一方面,丹纳在《艺术哲学》中通过种族、环境、时代三大方面有机结合,深入揭示的思想感情、道德宗教和风俗人情等因素对艺术的影响,其所达到的高度,恐怕我们仍望尘莫及。

所以,我很希望董静怡这样年轻的艺术史研究者,认真向丹纳等艺术史学前辈学习,并努力像冯友兰先生希望的那样“接着往下讲”“继续往下写”。我相信,他们这一代人完全有可能取得比我们辈学人更优秀、更突出的成果。

四

让回到音乐史和这本书研究的小范围谈吧。

中华民族历史悠久,生存活动的地域又非常广阔,具有不同的生态景观。时间、空间的优越条件,为中华文化包括音乐文化,创造了多样性发展的外部条件。今天学者已经认识到,中华民族的“文化摇篮”,不仅在黄河流域,也在长江流域。尽管至今仍在继续探索中国文明的起源问题,但仅以新石器文化遗址为例,迄今已发现七千多处,有学者甚至用“漫天星斗”来形容其多样和丰富。

古人非常了不起,很早就已注意到音乐艺术与不同地理、气候环境,以及不同地域人群或民族的关系。他们发现,生活空间的不同,地理气候环境的差异,深刻影响人们的生活习俗和艺术风貌。“十里不同俗,五里不同风”这句古老俗语,就深刻反映了对这种多彩风貌的认知。

《吕氏春秋·古乐篇》,表明古人很早就认识到音乐(包括乐器)是不断发展、演进的。从“击石拊石”“戛击鸣球”“麋革置缶而鼓之”,到后来的“八音”众多乐器,到宏伟的金石乐队。另一方面,古人还很早就有“南音”“北音”等四方音乐即四方“风”的追溯记述。

---

① [法]丹纳:《艺术哲学·译者序》,傅雷译,北京:人民文学出版社,1983年,第4页。

“风”是古人很早就用来描述音乐艺术的词汇。我国最早一部诗歌集《诗经》,成书于公元前6世纪中叶,收录有三百零五首诗篇,它们都是此前五百余年间,西周宫廷采集并长期传唱于贵族社会的歌曲。众所周知,《诗经》分为“风”“雅”“颂”三大部分,据吴冠英先生解释,风、雅、颂都是从音乐得名的,所以,说白了这些诗篇都是当时的热门歌词。即便到春秋战国“礼崩乐坏”之际,孔子兴办私学,坚持以《诗》《书》和礼、乐等教授弟子,坚持重现“诵诗三百,弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百”(《墨子·公孟篇》)的盛况。孔子更是身教重于言教:“三百五篇,孔子皆弦歌之。”(《史记·孔子世家》)儒家学派继续坚持和发扬《诗经》、礼仪与音乐的紧密联系。

余冠英先生指出:《诗经》中的“风”就是各地方的乐调,“国风“就是各国土乐的意思。古人说“秦风”“魏风”“郑风”如同今人说“陕西调”“山西调”“河南调”。风字的意思就是声调。

而“雅”是正的意思,周人所认为的“正声”,就叫“雅乐”,正如周人官话叫作“雅言”一样。雅字也就是“夏”,或从地名或从族名得来。[①] 所以,《诗经》的“雅”即雅乐,就是居住在夏地的周人自家乐调。

“颂”,则是用于宗庙祭祀的古老乐歌。据王国维《说周颂》考证,“颂之声较风、雅为缓”,说明颂诗原来也全是可唱、可奏的传统歌曲。[②]

因此,今天大家耳熟能详的俗语“十里不同俗,五里不同风”,所说之“不同风”,其本意就是指不同地域即不同地理、文化空间“声调”的不同,音乐艺术的不同。所谓的“风俗”的差异,一个显著特征,就是各地的声调明显不同。

《诗经》时代的各国,音乐当然更不相同。十五国风以及雅、颂之乐,都是产生于不同地域环境、不同群体的音乐歌唱。当时交通非常不便,不同地域民众相互往来,远不如后世顺畅频繁。如果说,在传媒、交流非常畅通的后世,仍能“十里不同俗,五里不同风”,那么当时地区音乐文化的差异,自然更加明显突出。

其实,当时风、雅、颂的“声调”,多是各国的传统音乐,是历代民众的集体创作。当时并没有专门的作曲家群体,民众即兴创作歌词,并自如运用传统曲调来配唱,这也是一种“倚声填词”。唐代刘禹锡有描写民间竹枝演唱“踏

---

① 据近年上海博物院整理出土的战国楚竹书材料,《诗经》原先的顺序可能是“颂、夏、风”,说明“夏”的确是“雅”的通假字,大雅、小雅在竹书中也写作“大夏”“小夏”。

② 参阅余冠英注释:《诗经选·前言》,北京:人民文学出版社,1979年,第2页。

曲兴无尽,调同辞不同"的诗句,揭示了民间歌唱词曲结合的基本规律,即一首传统乐调可配和不断创编的无数版新歌词。所以,我们可以推断《诗经》歌曲的绝对多数,是先曲后词,是选曲然后编词、配词、填词。①

《诗经》的音乐,主要来源于北方。余冠英先生认为全部风诗产生地域,不出陕西、山西、河南、山东及湖北北部。国风中《周南》《召南》,虽是"南国"之风,其实泛指洛阳以南直到江汉的广大地域。

追溯《诗经》的来源及历史,既是北方各地域各自然环境中音乐文化多样发展的结果,也反映了周王室"制礼作乐"文化整合的集中效应。产生于不同地理、气候环境中的各国各地传统歌曲,竟然在王室宫廷集中传唱数百年之久,并成为贵族子弟学习、修养的主要内容,广泛运用在各种外交、社交的"赋诗"场合。其重要性,正如孔子"庭训"儿子时所强调的"不学《诗》,无以言",可见《诗经》在当时几乎和语言一样重要。正如费孝通先生提出的中华民族和文化发展"多元一体格局"所揭示的,《诗经》的传唱,至少是对北方广大地区多元音乐文化的一次强力的"一体化"推进。

李学勤先生结合文献材料和考古成果,将春秋战国时期带有明显具有地域特色的文化,大致划分为七大文化圈。在南方,在长江中游的楚国,是一个庞大文化圈的中心,它杂糅中原文化和长江南北众多土著文化,具有丰富而独特的内容。它有代表道家传统的老庄思想,有阴阳家的五行术数思想,有屈原的诗歌和庄子的散文,还有热烈奔放又极富巫术色彩的音乐歌舞、美术。其青铜冶炼、丝织、刺绣工艺、髹漆工艺,都代表了当时的最高水平。以屈原作品为代表的《楚辞》,在文学史上可以媲美《诗经》,与《诗经》共同形成双峰对峙竞秀的时代文化高潮,同时,荟萃了南方楚国歌曲艺术的众多代表性成果。

《楚辞》传本,是西汉末年刘向所辑,这与西汉时期楚文化的地位提升有密切关系。曾经被视为"蛮夷"的楚文化,经秦入汉,已经登堂入室,与中原文化在新的高度上形成新的合流,共同书写了华夏文化的新篇章。

静怡的论文,研究了先秦时期的地域音乐文化,如何经历多元一体的辩

---

① 毛诗大序"情动于中,而发于言;言之不足,故咏歌之;咏歌之不足,故手之舞之、足之蹈之"之说,后世被许多学者误解,认为当时《诗经》歌曲的创作方式,是"先诗后乐","以乐从诗"。这种看法显然不符合历史实际,是将大序所说的情感由里到外逐渐上升拓展的不同层次,片面理解为歌曲编唱的发生学先后次序,更是将今天常用歌唱创作方式(之一),即先作词后由作曲家再配曲,误认为古来已如此,先秦即有。这种看法不足为据。

证发展进程。从西周礼乐制度一体化为主的整合推动，到春秋战国分裂割据为主而思想文化进入“轴心时代”的百家争鸣，从而展现侧重多元的发展的态势，再到秦汉大一统制度的建立，又进入新的一体化整合为主的时期。我认为结合多元一体辩证发展，探寻南北音乐大板块双峰对峙的逐渐形成，这是她论文的新意和价值所在。

五

建立在南北自然环境和文化环境“土壤”之上的南、北音乐文化，它们既相互交流、吸收，又保持了各自的发展特色，涵育了自身内在的丰富多样。如果说中国音乐文化的发展犹如一曲规模宏大的交响乐曲，那么不难看到，南方音乐和北方音乐始终是两个响亮而重要的竞奏声部：它们或起或伏，先后主导领跑；或共同合奏，交相辉映，相辅相成，中华音乐艺术的交响曲也才能丰富多彩，充满活力。

例如，先秦宫廷立足于北方的“雅乐”，由盛转衰，到汉代则以“楚声施于朝廷”，楚人刘邦以楚声高唱《大风歌》，成其“庙乐”；《诗经》《楚辞》一北一南，各自辉煌，魏晋南朝乐府与北朝乐府相互补充，各擅风骚；到了宋元戏曲时代，北曲南戏，各有其长；元朝和清朝的北方少数民族文化，与中原文化交融结合，清代的“花雅之争”和地方戏曲的全面兴盛，也有南北因素；直到今天，在高度发达的传播媒介下，南北地域、民族的音乐文化差异，仍一目了然，多姿多彩。

以世界大范围来谈，虽然“全球一体化”呼声甚高，但“南北对话”“南南合作”等也以地域环境的差别，来代表经济文化和社会发展的不同状况。可见地理、气候等环境因素仍然影响巨大。

因此，地理、气候等外部环境因素，确实是一种“长时段”而且在广阔空间里持久发生作用的深厚力量。而这种“长时段”因素的作用，显然也需要我们进行长时段的考察，需要我们高屋建瓴以进行总体的俯视考察。限于静怡攻读博士学位时间有限，课程繁忙，实在无法将此课题的范围上伸下延，进一步拓展。只能先截取先秦这一时段，也正是中华音乐文化“多元一体”发展格局的初步奠基形成阶段，来做初步的探索。

另一方面，如何就一个时段的空间研究不断深入，也有很大的发展空间。布罗代尔针对“长时段”“中时段”“短时段”三种层次运动，曾提出了相应的“结构”“情势”“事件”概念，这也给这一课题下一步如何深化，提供了有益的

启迪和参考。

斯宾格勒曾认为，每一文化都有其“基本象征”(Prime Symbol)，即它能够表达该种文化的特殊风格及历史形式，而在此等历史形式中，文化的灵魂便不断地实现它内在的可能的潜力。由文化的特殊导向，也能衍生出各种具体的基本象征。有评论家称之为“主导类型”(Master-Pattern)，认为因“主导类型”不同，故每种文化都自成一体，各自组成一个特殊的集团，形成一种文化区别于另一种文化的重要标志。[①] 如何从先秦时期已经分明的南北两大文化板块，如何从自然环境的差异入手，归纳总结其间是否存在某种“基本象征”或“主导类型”，这也需要我们通过纵向的整体观察和广泛的横向观察，来进一步比较归纳。

台湾地区著名学者牟宗三先生曾说，要从事研究，必须提高理解程度，必须得通透，这套功夫完全是学究的功夫，是急不得的。他还说，如果以为孔夫子当年“三十而立”，今天30岁得到了博士，以为也得到了学问，但“事实上根本不行，才只是刚开始做学问。博士只是个入门，只表示你可以吃这行饭，并非表示你有学问”。因此，这一专著的出版，还只能视为这一课题的序幕、开篇，很多方面都可以深入，也有待深入。这既是本课题有趣、迷人之处，也向我们提出了更大的挑战和更高的要求。

我个人才疏学浅，缺少天资，没有机会认真系统地读书求学。所以，虽一下子年届古稀，仍感到急需学习和不断摸索，进一步夯实基础。故不敢说有多少理解，有多少学问，更谈不上通透。所以，非常愿意将牟先生这段语重心长的话，与静怡女士共勉，希望今后不断提高，不断增加学问，坚持并努力拓展已有良好开头的有意味的研究，力求不断创新、不断进步。

秦 序[②]

2017年7月8日

于北京天通苑寓所

---

① 参阅张广智、张广勇：《史学：文化中的文化》，上海：上海社会科学院出版社，第291－292页。

② 秦序，中国艺术研究院音乐研究所研究员，浙江师范大学、南京艺术学院客座教授。

目录

引　言　/1

第一章　中国南北文化分野概述　/15

- 第一节　先秦南北文化的对峙与融合　/17
  - 一、多元一体的文明起源　/18
  - 二、先秦南北文化带的形成　/23
- 第二节　南北方文化溯源　/28
  - 一、南北文化形成之地理原因　/28
  - 二、南北文化形成的人文背景　/31
- 第三节　南北地域划分　/34

第二章　南北方音乐文化概述　/39

- 第一节　南北方音乐风格勾描　/40
- 第二节　南北方民歌艺术对比　/47
- 第三节　先秦南北方音乐文化对比　/51

第三章　《诗经》音乐文化背景分析　/57

- 第一节　《诗经》是礼乐的重要承载者　/58
  - 一、礼乐相须以为用　/59
  - 二、《诗经》在礼仪中的使用　/61
  - 三、“礼崩乐坏”与“郑卫之音”　/66
- 第二节　《诗经》对南方文化的影响　/69

一、南方对《诗经》的追捧 / 69
二、《诗经》对《楚辞》的影响 / 74
第三节 孔子对《诗经》的影响 / 77
一、孔子是否删诗的讨论 / 79
二、孔子的音乐美学思想分析 / 81
第四节 《诗经》音乐的使用与意义 / 85
一、《诗经》的使用情况 / 85
二、《诗经》的社会意义 / 89

第四章 《诗经》音乐本体研究 / 93

第一节 诗乐关系的相关分析 / 94
一、关于诗乐关系的不同声音 / 95
二、《诗经》作品的分类 / 98
三、《诗经》与民歌关系的讨论 / 100
第二节 《诗经》音乐的曲式分析 / 102
一、《诗经》音乐的节奏分析 / 103
二、《诗经》音乐的句式研究 / 104
三、《诗经》音乐的曲式 / 107
四、《诗经》中“乱”的使用 / 110
第三节 《诗经》所涉乐器的相关研究 / 112
一、关于乐器种类的不同观点 / 113
二、《诗经》所涉乐器的分类研究 / 117
第四节 “二南”之南北归属问题 / 120
一、关于“二南”的不同观点 / 121
二、“二南”的南北归属问题 / 123

第五章 《楚辞》形成的音乐文化背景 / 127

第一节 楚乐的兴起 / 129
一、楚乐兴起的背景 / 129
二、楚乐兴起的影响 / 131
三、辉煌的楚乐文物 / 133
第二节《楚辞》音乐文化的传承 / 135

一、商文化对楚乐的影响 / 136
二、楚文化在战国末期的发展 / 138
三、《楚辞》对汉代诗歌的影响 / 140
第三节 “巫风”下的《楚辞》 / 141
一、荆楚之乐形成的地理历史背景 / 142
二、楚巫乐生成的政治文化背景 / 144
三、楚巫乐形成的文化背景 / 145
第四节 楚歌与《楚辞》 / 147
一、荆楚之地 / 149
二、吴越之地 / 150
三、巴蜀之地 / 150
第五节 屈原与《楚辞》 / 151
一、屈原与《楚辞》 / 151
二、《楚辞》的历史意义 / 154
三、《楚辞》的审美艺术分析 / 155

第六章 《楚辞》音乐本体研究 / 159

第一节 《楚辞》音乐属性分析 / 160
一、《楚辞》是否可以入乐 / 160
二、《楚辞》中有关音乐的文献记载 / 163
第二节 《楚辞》的曲式分析 / 164
一、《楚辞》的曲式分析 / 164
二、《楚辞》中“乱”“少歌”和“倡”的使用情况 / 166
三、《楚辞》中“乱”的具体分析 / 168
第三节 《楚辞》中的乐器 / 172
一、《楚辞》中的乐器 / 172
二、《楚辞》中的乐器组合 / 177

第七章 《诗经》《楚辞》之对比分析 / 181

第一节 《诗经》《楚辞》文化背景分析 / 182
第二节 《诗经》《楚辞》中祭祀诗对比分析 / 187
第三节 《诗经》《楚辞》中“兮”字使用对比分析 / 190

一、《诗经》中“兮”字使用情况分析 / 190
二、“兮”字在《楚辞》中的使用情况 / 191
第四节 《诗经》《楚辞》的作用与地位 / 194
一、《诗经》的作用 / 195
二、《诗经》的历史地位 / 196
三、《楚辞》的历史意义 / 198
结 语 / 201
附 录 / 205
附录一:先秦诸典籍文献记载器乐演奏《诗经》情况一览表 / 206
附录二:《左传》所见春秋“赋诗”年表 / 213
参考文献 / 219
后 记 / 229

引言

一、研究背景

在中国文明形成的早期阶段，各个地区都存在着多样性的发展，这些文化之间互动频繁，直到新石器时代晚期，才逐渐形成一种具有共同特征的文化“场”[①]。这种文化“场”随着夏、商、周王朝的建立和更替，汇集成了文化圈，文化圈之间逐渐融合发展，又形成了隐约的两条文化带，即以长江和黄河为中心的南北方文化格局，为我们中华文化多元一体[②]格局的形成奠定了基础。

先秦时期是中华文明的初步定型期，也是第一个高峰期，此时期南北方文化的差异勾勒出中国地域文化多元发展的轮廓。中华大地经历了史前时期各个部落的战争、迁徙和民族融合，在两周时期逐渐形成了两大文化区域：以黄河流域为核心的北方文化区域和以长江流域为核心的南方文化区域。其形成的过程其实是两种文化碰撞的过程，是以一方为主导的双向交流。这两种文化存在巨大的差异，而差异的形成深受两地不同的地理、气候以及资源等自然条件的影响，除此之外民族的行为规范、习俗观念、思维方式等也起着重要的作用。

中国自古地大物博，虽先秦时期各国疆域没有细化，南北之分却早有记载。《诗经》中部分诗篇就曾提到“滔滔江汉，南国之纪”，“奄受北国，因以其伯”。《论语·子路》中也有“南人”一词的出现：“南人有言曰：人而无恒，不可以作巫医。”《周礼·春官·鞮鞻氏》中则记载了两周时期宫廷中南方“任”乐[③]的部分情况。最早对南北划分有明确表达的文献是《晏子春秋·杂下之十》，其文有曰：“婴闻之：橘生淮南则为橘，生于淮北则为枳，叶徒相似，其实

① 李学勤. 东周与秦代文明[M]. 北京：文物出版社，1984.

② 首先由费孝通先生在1988年提出，著作为《中华民族的多元一体格局》。

③ 据《左传·僖公二十一年》及杜预注，“任”是周代的风姓小国，是太皞族的后裔，其居住地在今山东省南端，济宁市至藤县之间。

味不同。所以然者何？水土异也。”

“南北”是一个相对概念，不同时期有不同的地域范围，那么南北究竟应该如何划分？何谓南？何谓北？

我国特有的地理生态环境为不同文化提供了生存的根本、交流的平台。在“全球一体化”的今天，地球“村”化，信息社会使文化的多样性逐渐趋同，然而其本原的民族文化与地域文化依然存在。根据中国地理特征，笔者选择以秦岭、淮河一线为分界线。选择此种划分方法是因为它不仅体现了南北方的地理差异，并且对两个地区的人文、经济以及行政方面都有深刻的影响。在古代历史的发展进程中，秦岭、淮河一线常作为南北政权的分界线；即使是统一全国的朝代，秦岭、淮河也会作为行政区域划分的标准。依据这种划分标准，秦岭、淮河一线以南的地区为南方；秦岭、淮河一线到长城以南的地区为北方，其中也包括渭河和黄河之间的中原地区。

中国面海环山的内陆环境形成了一种天然的半封闭环境，因此相对内向的民族性格中透出稳健、忍耐以及安于现状的一面。早在新石器时代，一些地区南北方的差异就已经开始显现。河流的走向对文化的形成有着重要作用，同一流域中，气候、地形、生产方式以及生活方式和风俗民情一般都会相似，较容易形成同一文化区域。我国自西向东拥有长江、黄河两条奔腾不息的文化之源，因此自古分别形成了以长江、黄河为中心的文化带。在历史记载中，除了南方和北方这样的称呼外，黄河流域和长江流域也被称为中原与江东、西北与东南，或者中夏和晋楚，以及燕赵与江左等。两条河流形成的文化带中的民风和居民性格都相差甚远，北方人多胸襟开阔，粗犷豪放；南方人则多阴柔细腻，少有粗犷气质。

文化是一种相对稳定和保守的系统，虽然在其缓慢形成的过程中会受到外来文化的影响，但很难中断其自身的延续，因此南北文化在保持各自体系的同时，还相互交流、互为影响。南北方文化有着较大的差异，并且兴起的时间也有先后，其主因来自于两地文明发展的不均衡。自春秋后期，逐渐形成百家争鸣的局面，强烈的地域性特征开始突显。任继愈先生在《中国哲学发展史》[①]中认为，春秋战国时期的传统大致可分为四个文化区，由此产生了四种文化类型，“一，邹鲁文化；二，荆楚文化；三，三晋文化；四，燕齐文化”。学者李学勤在四种文化圈的基础上又加以细化，将东周时代列国划分为下列七

① 任继愈. 中国哲学发展史[M]. 北京：人民出版社，1996.

个文化圈：中原文化圈、北方文化圈、楚文化圈、齐鲁文化圈、吴越文化圈、巴蜀滇文化圈和秦文化圈（见图1）。陈桐生在《楚辞与中国文化》中将战国时期分为六个文化圈：邹鲁文化、宋楚文化、燕齐文化、秦晋文化、吴越文化和巴蜀文化。① 笔者以为无论是四个文化区、七个文化圈还是六个文化圈的划分，皆可大致分为以长江流域和黄河流域为核心的南北两大文化区。

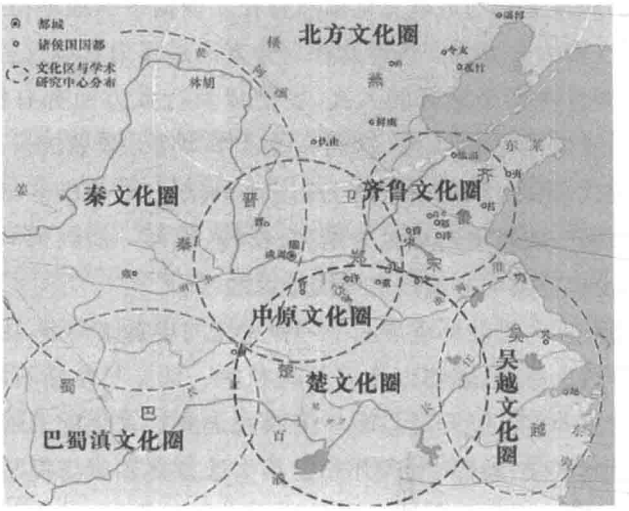


图1　东周时期七个文化圈

不同区域有着不同的文化背景，不同的文化背景又构成了不同的文化圈，自然也孕育出不同的音乐风格。各色的音乐风格并不仅仅表现在乐律特性、歌唱方式、乐器形态等方面，而且还通过风格迥异的音乐形态体现出不同的民族个性。中国古代音乐的发展，从夏商时期的原始乐舞开始，无论是两周时期的礼乐与楚声、汉代的鼓吹乐和清商乐，还是隋唐的燕乐和雅乐，抑或是宋元时期的曲子说唱与明清时期的戏曲，都体现出音乐文化的多元性和发展性。仔细品味这些来自不同地区又风格多变的音乐，我们似乎可以听到南北方音乐两条主旋律的此起彼伏，相互应和，汇成一首气势恢宏的历史交响曲。

中华文化是多元一体的，这与我国多地区、多民族有着直接的关系。先秦时期，以中原文化为内核的北方文化处于主流和中心地位，虽然南方文化对北方也有着积极的影响，但是两者之间的文化交流多以北方向南方辐射为

① 陈桐生．楚辞与中国文化［M］．西安：陕西人民出版社，1997．

主。尤其是战火频现的春秋战国时期，各个诸侯国之间战争不断。这样的环境客观上造成了两地之间的政治交往，同时也推动了经济贸易和人口迁移，使中原地区文化向相对处于边缘地区的南方传播。进入两周时期，北方由于农耕文化的繁荣，发展较快，提前进入宗法社会的理性阶段；而南方则较为落后，处在以巫教为特征的蒙昧阶段。

《诗经》和《楚辞》[①]这两部诗歌总集就是在这样的文化背景下应运而生的。两部作品集自古就被视为中国古代文学的最早源头之一，然而它们不仅仅是文学的源头，也是音乐文化的源头。作为两种文化的代表，它们体现出两地不同的音乐风格、艺术高度以及民风民俗。虽然《诗经》和《楚辞》皆属于先秦音乐文学作品，但是《诗经》兴于春秋中叶的北方地区，而《楚辞》兴于战国末期的南方地区，无论是兴起的地域还是成集的时间都存在较大的差异。而这种时空上的热点转变和南北方音乐文化兴起继替的背景有着必然的联系。

《诗经》与《楚辞》的形成离不开各自地区音乐文化的滋养，每种音乐文化的形成又取决于各自地区文化心理的构建，而这种构建与自然人文环境也密不可分。南北方自然人文环境的不同造成南北方音乐文化的多种表现形态。由于南北方民族性格、情感形态、价值标准、思维方式的不同，文学思想、审美倾向以及音乐曲风也无一不体现出两者的差异。自先秦开始，南北方的文化生态就一直出现对峙和换位的状态，唐代以前北方尤胜于南方，虽然南方偶有大国兴起，但毕竟未形成规模；宋以后，南方逐渐强大，开始出现平分天下、偶有胜出的局面。在这样的政治背景下，文化随着政治兴衰的变动规律而变动，音乐方面亦是如此。因此当我们讨论一种艺术形态时，首先应探究其文化背景以及造成这种背景的自然人文环境。

---

① 汤炳正在20世纪60年代时根据《楚辞释文》的目录篇次，将《楚辞》的形成分为五个阶段。他在其著作《屈赋新探·〈楚辞〉成书之探索》中提到：第一个阶段是先秦时期，两卷，由屈原《离骚》与宋玉《九辩》组成，编撰者为宋玉。第二个阶段为西汉武帝时期，九卷，在屈、宋合集的基础上增加《九歌》《天问》《九章》《远游》《卜居》《渔父》《招隐士》等七篇，凡九卷。增纂者应为淮南王刘安的宾客淮南小山或淮南王本人。第三个阶段有可能是西汉元、成之世，十三卷，以九卷本为基础增加了《招魂》《九怀》《七谏》《九叹》等四篇，增辑者为刘向。第四个阶段为班固后、王逸前，十六卷，在十三卷本的基础上增益《哀时命》《惜誓》《大招》等三篇，增辑者不可考。第五个阶段为王逸时期，十七卷，增辑者为王逸，将自己的作品《九思》收入《楚辞章句》，形成今传本。无论其观点是否正确，可以肯定的是今本《楚辞》是一部不断扩大并且跨越战国、秦、西汉三个时期的作品集。在本文中，笔者所说的重点锁定在屈原与宋玉的作品，因此将其作品时代定位于战国时期。

先秦音乐的发展基本经历了巫觋音乐、祭祀音乐、礼乐三个阶段。南北方音乐文化发展的不同步也是造成其风格不同的原因之一。北方文化出现较早,从原始部落的巫觋音乐逐渐发展到夏商时期的祭祀音乐,当周武王推翻了商纣王的统治,就意味着祭祀文化逐渐向礼乐文化转型。南方文化出现时间晚于北方,文化的长期停滞使得巫觋之风大盛,基本停留在巫觋音乐和祭祀音乐阶段,与此同时又受北方礼乐文化的影响,进入了"三位一体"的阶段。而这种文化的典型代表作品《楚辞》深受影响,其诗体依托楚歌,又借鉴吸收北方诗歌的形式。因此《楚辞》文化底蕴深厚,不仅思想内涵和精神风貌异于《诗经》,而且思维方式和艺术风格独具魅力,审美趋向和言语修辞等方面甚至长于《诗经》。两者虽然人文地理不同、社会形态不同,但两者的艺术高度、艺术价值相似,皆从不同角度体现了先秦时期的南北文化。因此,文化界一直以来都将《诗经》和《楚辞》作为先秦南北方文化的代表之作。

南北方音乐文化这种无论是本质还是形式都存在着极大差异的现象引起了我们的思考:两者所体现的音乐特征是什么?有何不同?造成这种文化特征不同的深层原因是什么?为什么会产生这种自北向南的音乐文化焦点的转移?这种差异在《诗经》《楚辞》中怎样体现?南北不同的音乐文化分野对后世音乐的发展有何影响?

如果希望进行深入研究并解决以上问题,仅从共时性的角度审视南北音乐文化差异是远远不够的,还应从历时性角度来追述南北方文化继替的深层原因。仅研究两部作品本身也是不够的,还应当将两部作品放置于南北方大的文化背景下进行探讨,做到大处着眼,小处着手。我们不但应从音乐的角度对两部作品进行研究,还应结合其他学科方法用历史的眼光对文献进行梳理,借助现有的和新发现的考古资料,再现当时音乐文化存在的客观和主观历史环境,从而分析出音乐文化高潮在我国南北方转移的深层原因。

二、创新意义和研究难点

音乐地理学[①]认为,区域音乐文化的研究应当是一种多元音乐文化认同

① 音乐地理学是一门文化地理学下的新兴领域,主要研究乐种的空间分布、变化及扩散,音乐地理学以将音乐视为一种地景的角度切入研究音乐现象,是地理学与音乐学的交集。中国的音乐地理学尚未起步,但有少数音乐学者对音乐的地域分类做了少许研究。相关著作有郑长铃《音乐地理学》等。见王耀华主编的《20世纪中国音乐史论研究文献综录——20世纪新兴学科卷》(上册),北京:人民音乐出版社,2008年版。

与表达，多种音乐历史记忆与叙事，多元音乐知识观与方法论的地方性知识研究。这种区域性的研究突破了之前仅是对某个乐种、剧种或者某个音乐现象的研究，整合了整个区域中的音乐因素，是一种整体性、系统性和综合性的研究，以时间和空间双维度的新视角，动态地去审视音乐现象在历史过程和地理分布中的变化。

本书的创新意义在于：通过对《诗经》和《楚辞》两部作品相关音乐资料的系统梳理，并将两部作品集放置于南北方文化的大背景下进行音乐艺术的分析对比，从而找出它们形成的条件以及音乐文化热点由北向南过渡的内在推动力。书中在论证问题时，不仅停留在材料的充实和问题的阐释与说明上，还注意对收集资料的分析和比对，并将其上升到理论高度进行论证，从而深化认识，揭示音乐文化分野的本质规律。

首先，本书运用了新视角，与以往研究成果的不同之处在于用宏观的角度来看待中国音乐文化的发展，不仅从共时性的角度研究先秦时期黄河与长江流域的南北音乐文化差异，还从历时性角度追述两部诗歌总集所体现的南北文化兴衰的继替。其次，借鉴了新材料。20 世纪考古发现的许多新材料，如鲁诗石经和吐鲁番《毛诗》残卷、阜阳汉简《诗经》、战国楚竹书、郭店楚简等相关文物，以及战国曾侯乙墓、西汉马王堆、望山一号墓和天星观一号墓，还有出土的编钟等等，都是两周时期音乐生态的历史见证。这些出土文物为《诗经》《楚辞》的研究提供了大量实证资料，开拓了更为广阔的空间。比如，李学勤推测阜阳汉简《诗经》极有可能是“楚国流传下来的另一种本子”①。虽然这些考古资料在其他学科已有诸多研究，但是从音乐角度的探索尚有待继续。本书希望综合已经取得的研究成果，进行相关论点的分析。再次，参考了新的学科方法。在研究方法上，本书除了结合考古资料和运用多重证据法进行研究外，还采用了人文地理学以及比较学的研究方法。我们在研究某个时代的历史时，如果离开了当时的文化地理环境，就不可能真正了解其历史，人文地理学恰好弥补了这一空白。人文地理学是一门侧重研究人文地域系统的学科，它是“以人地关系的地域系统为核心，研究地表人文现象的分布演变和传播及其空间结构的形成过程、特点并预测其发展变化规律的科学”②。本书还将结合两周时期的地理环境，对南北方音乐文化的发展规律

① 湖北省社会科学院历史研究所. 楚文化新探[M]. 武汉：湖北人民出版社，1981.

② 陈慧琳. 人文地理学[M]. 北京：科学出版社，2007.

进行研究。

本书的难点主要在于：一，因为先秦时期的音响消失，又没有科学记谱方式出现，两部作品集逐步脱离音乐成为文学史上的经典作品，如何在没有曲谱的情况下对其音乐性做深入研究分析是本书的关键所在。二，南北方文化是一个宏观的文化视野，《诗经》和《楚辞》的音乐文化是一个相对微观的研究方向，两者音乐形态的对比研究则是具体的落脚点。如何在两周历史音乐文化发展中，以一个全面、客观、正确的学术高度进行宏观与微观研究是本书的最大难点。

三、文献综述

1. 南北方文化的相关研究

有关南北方文化差异的文献先秦就已出现，但基本都是只言片语，较为零散。中间时期虽也有记载，但均未成文。根据笔者目前收集到的资料，涉猎南北文化较多的学者有近人刘师培、梁启超、林语堂、王国维、李泽厚和任继愈等。

刘师培的《南北学派不同论》是目前涉及南北方文化最为全面的一篇文章。在文中，他对中国古代几乎所有的文化领域都进行了南北划分，阐前人所未发。他划分南北文化的标准是作者的籍贯和作品的出产地，无论是学者还是作品都可以简单地划分为南或北。这样的划分方法虽然简洁明了，可也存在过于僵化的问题。毕竟文化是一个大的概念，南北方自古就有交流和碰撞，有部分学者和作品很难具体地归于南或者北。

梁启超在《论中国学术思想变迁之大势》和《中国地理大势论》[①]等文章中，借助西方人文地理学的观点，站在一个宏观的角度对中国南北方的自然人文进行分析，并在此基础上指出南北方文学、哲学、民族性格以及社会心理等方面的差异；重点分析了先秦的南北文化，认为先秦的学派除了可以分为南北两派外，还有其他地域派系的存在。在书中，他将中国南北方的不同与西欧的南北差异也做了深入的比较分析。

林语堂在其著作《中国人》中指出，粗犷豪放与温柔和婉是北方人和南方人最大的区别，北方人和南方人虽然属于不同的血统和种族，但是被传统文

① 梁启超. 中国地理大势论·饮冰室合集[M]. 北京：中华书局，1989.

化紧紧地联系在一起，因此他认为南北方文化区别巨大但又紧密联系。在书中，作者分析了中国人的民族习性和生理特点，并且对这一问题有着较为深入的理解。

王国维的观点主要体现在《屈子文学之精神》一书中，他不但概括了南北学派的特点，并且重点分析了屈原这个南方文化的代表人物。他认为，南北文化其实相互之间有着较多的影响，彼此虽然各有特点，但是互相渗透，北中有南，南中有北。屈原则是一个较为典型的代表，他有北人的性格特点，又受儒家文化的影响，但骨子里是被南方浪漫文化浸淫的悲剧式人物。他还指出，中国文化自从在先秦时期分为南北两派后，后期的学术思想虽各有发展和突破，但是大体都在各自的范围。

李泽厚关于南北方文化的论点出自其著作《美的历程》。他提出汉代文化受到楚文化的极大影响，南方文化除了对汉代有所影响，甚至延续到魏晋南北朝直至宋末。在他看来，南北方文化息息相通，在魏晋南北朝时期，南方文化是庄、屈、儒的合流。

任继愈的观点主要体现在《中国古代哲学发展的地区性》一文中。他提出：先秦、魏晋南北朝和明清是中国古代南北文化三个最为兴盛的时期。先秦时期，北方文化可以分为三个文化地域，邹鲁、三晋和燕齐，以孔孟为代表；南风则指荆楚，以庄骚为代表。在文中他对哲学思想和地理环境有较多的分析，并且认为地理环境、民间风俗和社会心理构成了一个文化的自然条件，并且充分地肯定了南方文化对中国文化发展的作用，认为它在解放思想方面有着巨大贡献。

蔡守湘、朱炳祥在《南方文化其表，北方文化其骨——论〈楚辞〉产生的文化背景》中认为，战国时期历史发展所决定的所谓“南方文化其表，北方文化其骨”的文化现象，以及《楚辞》的思想内容和艺术形式都是南北文化融合发展的反映，也是屈原吸收了北方文化思想的精华而形成的。

2. 音乐文学的相关研究

20 世纪以来，关于音乐文学的著作目前笔者收集到三本，三本著作各有自己的着重点。其中较为重要的是 2006 年世纪出版社出版的《中国音乐文学史》。这本书由朱谦之先生所著，对中国音乐文学分时段进行了深入研究，从音乐文学的关系，对诗乐、楚声、乐府、唐诗、宋词和元曲逐一进行分析，系统地呈现出音乐文学的发展脉络。该研究主要借助文献学的研究方法，对考

古资料引用极少。此书是我国近代第一部考察中国文学与音乐关系的专著。

其余两本为概论性著作，一本是1995年人民音乐出版社出版，罗小平编著的《音乐与文学》。作者通过对音乐文学性以及文学音乐性的研究将音乐与文学的关系做了进一步的探讨，并且结合中西方的作品和作家，对音乐与文学的个案及影响做了部分阐述，为笔者论文提供了辩证的思路。另一本是2006年人民音乐出版社出版，庄捃华所著的《音乐文学概论》。此书的立足点为音乐文学学科的开拓，因此主要从歌词、素材、形象以及节奏、音乐与语言修辞等方面进行探讨，与音乐本体的结合相对较少，并且未对任何时段的音乐文学作品做相关研究。

3.《诗经》《楚辞》音乐的相关研究

对两部诗集音乐研究的著作笔者收集到两本。其一为《〈诗经〉与〈楚辞〉音乐研究》，梁志锵著，上海古籍出版社于2010年出版。本书较为全面地介绍了《诗经》和《楚辞》音乐近年来研究的成果，记录了音乐家关于两部作品的打谱工作成果，再现其音乐魅力。其中《诗经》部分研究成果较为全面，《楚辞》部分稍显薄弱，但对其音乐现象形成的背景未做深入探讨。其二为《〈诗经〉与音乐》，朱孟庭著，文津出版社于2005年出版。此书从诗乐的本质、诗乐关系的研究分析，《诗经》的分类篇章，乐舞以及乐器和制礼作乐等方面进行了全面翔实的分析，对笔者在《诗经》音乐方面的研究提供了较多的支持。

4.《诗经》音乐文化的相关研究

目前收集的资料中，关于《诗经》音乐的研究著作较多。顾颉刚在《论〈诗经〉所录全为乐歌》（古史辨三）中提出《诗经》全为乐歌，无徒诗。他亦在《徒诗与乐诗之转化》（《史林杂识初编》）中进一步阐述了上述观点，并在《师挚之始，关雎之乱》中讨论了《关雎》等诗的音乐性问题。顾先生从《诗经》的创作、流传和文本集结等方面入手，对《诗》文体与音乐的关系进行了梳理，对于后世的研究有着启发性的意义。

朱自清《中国歌谣的结构》中对作品重章叠句的成因进行了分析，并分为五种类型，并且对《诗经》中存在的“套句”现象进行剖析。其中将《诗经》与后代民间歌谣进行对比的相关研究对后人具有指导作用。

张西堂《诗经六论》提出“《诗经》是中国古代的乐歌总集”，并且对作品的思想内容和艺术表现进行了研究，在第五章“《诗经》的体制问题”中提出

“因为伴奏的乐器与歌唱的声调的不同，在《诗》三百篇中分列有南、风、雅、颂四样的诗歌”的观点，他认为“诗是音乐的内容，音乐是诗的形式”，并对顾颉刚的观点做了进一步发展。

阴法鲁在《中国古代诗歌中的唱和形式》一文中指出，《诗经》中有不少具有唱和形式的作品，结构分为领起部分和应和部分。其相互结合的形式可以分为三类：A. 唱和—对唱；B. 唱和—帮腔；C. 唱和—重唱。其中篇名不同但章句结构相同的诗歌有可能属于同一曲调。其研究是对杨荫浏先生“曲式”观点的进一步深入。

《马承源文博论集》中，作者借助《战国楚竹书》这一文物资料的出土，作有《战国竹简中的诗乐》《从战国楚竹书材料看古诗乐音》《孔子诗论》《采风曲目》等文章，对《诗经》进行了深入分析，大胆推断出《诗经》中关于调式的记载为弦乐的音名这一论点。

5.《诗经》乐器的相关研究

在音乐史相关著述中多有对《诗经》乐器的讨论，其中杨荫浏在《中国古代音乐史纲》脚注中详细列举了《诗经》中记载的 29 种乐器。李纯一在《先秦音乐史》中引用了《诗经·大雅·绵》和《诗经·周颂·有瞽》两首诗中的乐器并结合文献对其进行了深入分析。朱谦之在《中国音乐文学史》中按照篇名逐一列举了 29 种《诗经》乐器，并且对照《乐记》的记载把乐器分为“主要乐器”“用来伴奏的乐器”和“用于舞蹈的乐器”。方建军在《商周乐器文化结构与社会功能研究》中结合《诗经》的记载对西周乐器的种类进行了深入分析。

关于《诗经》乐器方面的研究，有山东师范大学徐艳霞的硕士论文《〈诗经〉乐器考释》、聊城大学李婷婷的硕士论文《〈诗经〉与乐器》、华中师范大学叶敦妮的硕士论文《〈诗经〉乐器考释》和上海师范大学王华的硕士论文《〈诗经〉乐器“八音”类述》等文章。其中徐艳霞的文章旨在通过对《诗经》乐器的研究分析，对周代的礼乐文明有所了解，论文对于《诗经》中的乐器使用有较为详细的总结。李婷婷的文章从音乐的角度讨论了《诗经》与器乐的关系，对《诗经》是否为《乐经》做出了自己的判断，并且对杨荫浏《中国古代音乐史稿》的研究做了补充，将各乐器的演奏形式进行了划分，并通过梳理历代文献分析了《诗经》在周代各类奏乐中的使用情况。叶敦妮的文章结合自身的思考，重点论述了对《诗经》中部分乐器考证的观点的相关研究情况。王华的文

章则是将《诗经》中的乐器按照“八音”分类并进行深入研究。

6.《诗经》曲式的相关研究

《诗经》的音乐研究在20世纪有了极大的进步，其中叶伯和、郑觐文、王光祈、顾颉刚、杨荫浏、家浚、欧兰香等先生都有相关研究成果问世。杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中根据《诗经》的歌词以及相关的内容，以曲调和歌词之间的关系为基础，总结出《国风》以及《大雅》《小雅》中十种不同的曲式。李婷婷在《〈诗经〉与器乐》中通过对前辈文献的梳理，结合民族传统音乐的特点，参照《开元风雅十二诗谱》将《诗经》分为六种曲式，其中包含一段体曲式、再现式曲式、主副歌曲式、附加式曲式、循环式曲式和联合式曲式。

7. 出土文献的相关研究

20世纪对《诗》学研究有着推动意义的考古发现较多，主要有1973年在马王堆三号墓出土的《五行》帛简（见图2）和河北定县简，1977年在阜阳出土的《诗经》汉简，1993年于湖北荆门郭店出土的楚简，1994年上海博物馆从香港文物市场购回的《孔子论诗》楚简（见图3）等。其中，《孔子诗论》对《诗经》的相关研究意义最大。

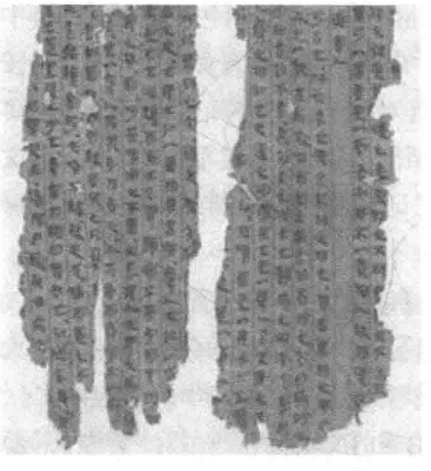


图2　1973年在马王堆三号墓出土的《五行》帛简

图3　《孔子论诗》楚简

河北定县简中的文献《儒家者言》，虽然无《诗经》的诗句记载，但是其对于忠、孝、礼等儒家的人生道德观有所阐发，对于《诗经》背景的研究有着重要的意义，其内容多散见于《说苑》和《孔子家语》等文献中。

阜阳出土的《诗经》是汉代竹简，几乎是最为古老的《诗经》版本，其成书

时间下限据考证是汉文帝十五年。经研究发现，该诗简属于汉四家《诗》学中的任何一家，与今天传世的版本也有很大的不同。其字体大小不一，疏密不同，其原因尚未明确。

湖北省荆门市郭店一号墓于1993年10月出土了楚简804枚，其中涉及《诗经》部分的有《缁衣》《五行》《性自命出》和《六德》《语丛一》《语丛二》等六篇。其中《缁衣》共有47简，有21章引《诗》，共23条。《五行》篇分为28章，其中七章用《诗》引《诗》。其他四篇《性自命出》《六德》《语丛》虽然没有上述两篇大量引《诗》用《诗》，却有很多讨论《诗》的重要记载。这些足以看到《诗经》在楚地流传之广泛、使用之频繁、地位之重要。马王堆出土的帛书中亦有《五行》记载，可以与郭店《五行》相印证。

对于《诗》学研究最有意义的是上海博物馆藏的战国楚竹书，也就是战国楚简。其中第一册包括《孔子诗论》《缁衣》和《情性论》三篇。《孔子诗论》包括了29枚完整和残破的竹简，约有1006字，其中涉及《诗经》的作品达60余篇。这是迄今为止发现的最早的关于论《诗》的专著。

8.《诗经》《楚辞》乐谱的相关研究

目前，笔者收集到的谱子均为《诗经》相关文献，应为后世附会之作，对《诗经》音乐研究具有一定的参考价值。其中，朱熹在《仪礼经传通解》卷十四《学礼七》中收入了《风雅十二诗谱》，由律吕歌谱记载，《国风》为无射清商，《小雅》六篇全为黄钟清宫。杨荫浏先生在《中国音乐史纲》和《中国音乐史稿》中进行译谱，黄翔鹏先生后来进行了修订。赵如兰在 *Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation*，刘崇德在《乐府歌诗古乐谱百首》和王德埙于《中国乐曲考古学理论与实践》中都提出了自己译谱的想法。

熊朋来在《瑟谱》中介绍瑟作为伴奏乐器的历史、形制、演奏方法以及各种乐谱，共六卷，除了收入《开元风雅十二诗谱》之外，还根据自己对《诗经》作品的不同理解和诵读方式作新曲20首。在记谱中使用了“双行谱”，由乐谱和律吕字谱及工尺谱对照写成。

朱载堉《乡饮诗乐谱》收入在《乐律全书》中。卷一曲目同《风雅十二诗谱》，外加六首无辞笙歌。卷六将《诗经》中《周南》《召南》共25首作品全部收入，为无乐器伴奏之乐歌。

魏双侯在《魏氏乐谱》中收入了《诗经》《汉乐府》以及唐诗宋词等乐歌内容，用工尺谱写成。清朝乾隆皇帝命臣僚撰《诗经乐谱》基本涵盖了《诗经》

的全部曲目。邱之稑在《律音汇考》中对朱熹的《风雅十二乐谱》用工尺谱进行改编，并加入了衬腔，使一字一音变为一字多音，以丰富旋律的流动性。他在书中还编入律吕字谱与琴瑟演奏谱，是目前研究诗经乐谱的重要材料之一。

第一章

中国南北文化分野概述

现代社会资讯发达，交通便利，南北两地来往频繁，很多南方人定居于北方，很多北方人亦长期居住于南方。然而南北方文化的差别依然明显不同，饮食上南米北面，语言上南方繁杂北方单一，建筑风格上南尖北平、南敞北封。可见文化是一种长时段①的历史运动，人们在这种长时段的历史现象中虽然受到其他文化的影响，但是依然可以保持主体文化的不变。在瞬息万变的现代社会，南北方文化划分明显，我们可以推测在交通落后、信息闭塞的先秦，南北方文化的分野更为清晰。

中国自古地大物博，先秦时期疆域虽无细化，南北之分却早有记载。西汉文学家贾捐之在《弃珠崖议》②中提到："武丁、成王，殷周之大仁也，然地东不过江黄，西不过氐羌，南不过蛮荆，北不过朔方，是以颂声并作。"《晏子春秋·杂下之十》③中亦有云："婴闻之：橘生淮南则为橘，生于淮北则为枳，叶徒相似，其实味不同。所以然者何？水土异也。"正是这种不同的自然人文环境，构建出南北方完全不同的文化心理结构。北方天气寒冷，黄河不断泛滥，为求生活安康，人民不但需要持续地与大自然抗争，还需要具备应对外来势力侵入的心理准备，并且积极面对烽火不断的社会现实。这些天然和人为的不安定因素造成了北方人民顽强热烈的民族个性。相比较北方，南方则有着风调雨顺的生存环境，他们得到了长江天险的庇护，其民众可以安心享受丰衣足食的田园生活，因此南方动乱较少，长期处于安定的局面，人民的民族性格充满安逸纤细的情感色彩，可谓"其规模常绮丽，其局势常清隐，其气魄常文弱。有月明画舫、缓歌曼舞之规"④。

在历史记载中，除了南方和北方这样的称呼外，黄河流域和长江流域也被称为中原与江东、西北与东南，或者中夏和晋楚，以及燕赵与江左等。在历

① 布罗代尔在《地中海》一书中将历史运动分为"长时段""中时段""短时段"。

② [汉]班固.汉书·卷六十[M].[清]纪昀等撰.四库全书[M].北京:线装书局,2007.

③ [汉]刘向整理.晏子春秋·杂下之十[M].纪昀等撰.四库全书[M].北京:线装书局,2007.

④ 梁启超.中国地理大势论·饮冰室合集[M].北京:中华书局,1989.

朝的迁徙中，南北文化发生了不断的碰撞和融合，出现了很多不能绝对划分的地带。以黄河流域为中心的北方地区分为齐鲁、中原和甘陕地区，以长江流域为中心的南方地区则可分为巴蜀、吴越和楚地三个地区。这些文化区域之间有文化的共同之处，也有文化相异的地方。文化地理学认为，文化区是指具有某种文化特征的文化系统中的人在空间上的分布。每个文化区都有一个核心，也就是文化特征表现最为典型的地方。从宏观的角度审视中国地理文化的发展，我们可以看到轮廓较为清晰的两个核心地带：中原之地与荆楚之地。

中原是黄河与洛水之间的地区，也就是今天洛阳与西安一带。先秦时期这一地区的政治、经济与文化发展迅速，经过长时间的积累成为北方文化的腹地，其影响可以深远至唐宋时期。甚至在今天，我们仍可以把北方文化看作是中原文化为内核向周围地区的辐射和扩散。荆楚则是由吴与楚两地构成。吴又被称为江左，春秋后期强盛。楚又被称为江右，战国时期版图已经达到长江中下游，随着楚国势力的不断增大，在春秋战国后期成为势力庞大的国家，疆域辽阔，政治稳定，经济繁盛，文化艺术兴盛，为《楚辞》的形成与传播提供了强大的背景支持。荆楚文化对儒家思想采取了认同态度，同时又保持自己的文化传统，其楚骚风调与中原诗歌文化形成了鲜明的对比。

第一节 先秦南北文化的对峙与融合

“文化”一词，最早出现在《周易》[①]中，其有云“观乎天文，以察时变，观乎人文，以化成天下”。以文教化则是“文化”一词的基本含义。汉代刘向在《说苑》[②]中提到“凡武之兴，谓不服也；文化不改，然后加诛”，文治教化则是文化的延伸含义。“文化”一词可分为广义与狭义两种：广义的文化指的是社会与历史现象，是社会历史的积淀，是人们长期创造形成的产物。其可以分为三个层次，意识文化、制度文化和物质文化。它包含了一个国家或民族的历史地理、风土人情、传统习俗、行为方式、思考习惯、价值观念、文学艺术等。而

① 杨天才，译. 周易[M]. 北京：中华书局，2011.

② [汉]刘向. 说苑[M]. 北京：中华书局，1987.

狭义的文化则主要指意识文化。本文中所涉及的“文化”概念为广义的文化。

南北两大文化区的形成在新石器时期就已经出现端倪，根据目前出土的考古材料，可以看出南方的石器以细石器为主，而北方以粗石器为主；南方的岩画多用涂储法，而北方岩画技法以敲凿法为主。即使是出土的新石器时期陶器也存在极大的不同，南方陶器的陶纹用柏印的方法装饰打造纹路，而北方文化圈出土的陶器多用刻划或彩绘制作纹路。除此之外，经人类考古学家考证，中华民族体质特征分化也开始于新石器时期，而现代人体质特征的地区性差异与新石器时期的分化趋势完全一致。

一、多元一体的文明起源

中华文明的起源是多线的，是由各个地区和不同民族共同创造而成。近代众多考古发现证实，华夏文明并非仅仅出现在中原地区，而是如百花齐放，在各个地区绽放，彼此之间碰撞融合，又逐渐形成了隐约两条分立于南北的文化带。李学勤指出：“许许多多的地区都有古代文明的遗迹，这一方面说明我们历史的普遍和广阔；另一方面也说明了考古工作的扩展。过去，我们只能选择中原遗存工作。现在各地都有考古队伍，这带给我们的是对古代认识的根本不同。中国自古以来确实是多民族、多地区、多线发展的。”[①]近代出土的文物显示不止两河流域，全国各地都有早期文明的迹象。商代青铜器文化的范围可以北扩至内蒙古的克什克腾旗，南达广西，东至山东海阳，西跨陕甘地区。

根据目前已有的考古发现，旧石器时期北方的文化遗址主要分布在山西、陕西、河南、河北、山东、辽宁、内蒙古等地，南方的文化遗址则出现在四川、云南、贵州、广西以及湖北、江苏和安徽等地。其特点是早期分布较广，中期基本保持了早期的特点，晚期文化发展较为迅速。

历史学界普遍认为，中华文明产生于新石器时期。在这一时期，人们已经可以运用工具改造自然，生产力有了巨大的进步，农业、手工业都得到了发展，陶制品和纺织品开始出现，定居村落大量存在，文化逐渐向文明过渡，并且出现了权力意识和礼制观念。根据目前发现的文化遗址显示，新石器时期文化遍布全国，虽然存在的年代不同，但是地域基本上是以黄河和长江中下游为中心向四方扩展。从黑龙江流域到广东，从台湾到云南、西藏、新疆等地，无

① 李学勤. 东周与秦代文明[M]. 上海：文物出版社，1985.

论是南方还是北方均有发现。

新石器早期文明(见图1-1)距今大约11000年至7000年,可分为前后两段,前一时段为前陶新石器时期,后一时段为有陶新石器时期,即陶器的萌芽时期。我国属于前陶新石器时期的遗址有黄河流域的陕西大荔沙苑、青海贵南拉乙亥;北方的山西怀仁鹅毛口、内蒙古通辽市扎鲁特旗南勿呼井、科尔沁右翼中旗嘎查;华南地区的广东阳春独石仔、封开县黄岩洞、翁源青塘吊珠岩、广西柳州白莲洞第二期文化、台湾玉山、贵州平坝县飞虎山洞第二文化层等。属于新石器早期的有陶新石器遗址有广东翁源青塘的几处洞穴遗址、英德牛栏洞、潮安石尾山、广西柳州大龙潭鲤鱼嘴第一期文化、广西邕宁顶蛳山、江西万年仙人洞第一期文化、湖南道县玉蟾岩遗址、彭头山文化、城背溪文化、河北徐水南庄头遗址、"后李文化"、老官台文化、磁山文化、裴李岗文化、北辛文化、查海文化、兴隆洼文化、长江下游的河姆渡文化和马家浜文化早期等。

图1-1 新石器早期文明分布图

新石器中期(见图1-2)的文化遗址出土得较多,距今大约7000年至5000年,并且分布于各个地区。其中以仰韶文化为代表,主要分布在黄河中游地区,大汶口文化主要分布于黄河下游地区,大溪文化和屈家岭文化分布于长江中游地区,和马家浜文化晚期、薛家岗文化、崧泽文化分布于长江下游

地区，新乐文化、小珠山文化分布于东北地区。

图 1-2　新石器中期文明分布图

新石器晚期（见图 1-3）文化遗址也可分为前后两段，前一阶段的有黄河流域的大汶口文化晚期、庙底沟二期文化、马家窑文化晚期，长江流域的屈家岭文化、薛家岗文化晚期、崧泽文化等。属于后段的有黄河流域的龙山文化，

图 1-3　新石器晚期文明分布图

后岗二期文化、客省庄二期文化、齐家文化，长江流域的青龙泉三期文化、石家河文化、良渚文化等。

这些出土的文化之间并非绝对的孤立，而是密切联系，到新石器晚期，逐渐有了文化向心力，形成了文化“场”。李学勤指出：“中国的文明面积大，流传历程特别长。古埃及、古希腊、罗马文明都中断了，只有中国文明一直传承不断。经过了这么多年的风风雨雨，我们的文明还是存在，这是一个很大的谜，恐怕和‘李约瑟难题’一样需要回答。为什么中国文化传承久远，影响广大？事实上，在新石器时代晚期就有一个文化有共同点的‘场’，夏商周时期王朝就是很大的，而且是同一的王朝。”①远古时期多元文化的出现与中国特殊的自然地理环境有着直接的关系，不同的地理形态孕育出千姿百态的史前文化。著名考古学家苏秉琦提出，中华文化开始于一百多万年前的旧石器文化，中国文明则始动于公元前七千年前后，远古文明像“满天星斗”一样，呈现出裂变、撞击、融合的过程。② 这种文化的核心结构逐渐成为文化高地，奠定了中华文化多元一体发展格局的坚实基础。

考古学家李伯谦先生亦指出：“中国新石器文化和早期青铜文化区系类型体系的复杂性和发展不均衡性，决定了中国文明起源于发展的模式不是一元的，也不是简单多元的，而是一体的。”③费孝通先生也提出相似的观点：“五十多个民族单元是多元，中华民族是一体的，它的主流是许许多多分散孤立存在的民族单位经过接触、混杂、联结和融合，同时也有分裂和消亡，形成一个你来我去，我来你去，我中有你，你中有我，而又各具个性的多元统一体……中华民族这个多元一体格局的形成还有它的特色。当早的时候，距今三千年前，在黄河中游出现了一个由若干民族集团汇集和逐步融合的核心，被称为华夏，像滚雪球一般地越滚越大，把周围的异族吸收进入了这个核心。”④

在新石器时期，各地文化出现了一些反映原始艺术形式的文物。这些艺术品的装饰以动物装饰为主，半坡遗址的陶绘技术，“击石拊石，百兽率舞”的原始乐舞，贾湖遗址骨笛（见图1-4）的出土，青海孙家寨舞蹈纹彩陶盆（见图1-5）等都展示了原始音乐艺术的精湛技术和欢乐情景。这也说明新石器末期，艺术文化已经开始出现。

---

① 李学勤. 东周与秦代文明[M]. 上海：文物出版社，1985.

② 苏秉琦. 中华文明起源新探[M]. 三联书店，1999.

③ 李伯谦. 中国古代文明起源与形成研究的回顾与展望[J]. 郑州大学学报，2000(5).

④ 费孝通. 中华民族多元一体格局[M]. 北京：中央民族学院出版社，1989.

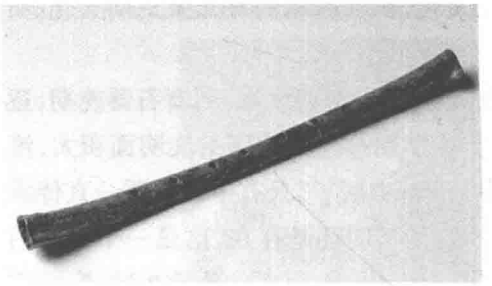


图1-4　1987年河南省舞阳县贾湖遗址出土的贾湖骨笛

图1-5　1973年青海大通县孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆

中国地理形势复杂，气候类型多样，除了黄河流域、长江流域，还有淮河流域、太湖流域、松花江流域、海河流域、辽河流域等，这些河流湖泊亦孕育出不同风貌的文化特征。中国古代文明经历了夏商周三代的兴衰继替，这些多元文明不断地交流、碰撞和融合，逐渐形成了以黄河和长江流域为主的文化格局。李学勤就曾经提道："世界上没有血统很纯粹的民族，民族既非单元，文化也就不会单元，反过来，文化越灿烂，民族的血统似乎越复杂。"①

多元的文明随着夏王朝的建立逐渐呈现一体化的趋势，浓厚的氏族观念和宗教神权意识开始贯穿在各阶层的思想文化中，可以说夏商周时期是华夏民族形成的时代，也是中华民族文化形成哲学体系的时代。夏王朝建立后，其统治中心为今天的河南西部和山西南部，其中二里头文化为其主要代表。偃师二里头文化直接由龙山文化晚期发展而来，发展至晚期直接影响到商代二里岗文化。二里头文化出土的铜铃、特磬和埙等拉开了金石之乐的序幕。

殷商文化中的巫文化随着文化的一体化逐渐向周边文化辐射。商代早期山西各个地区都受到了殷商文化的影响。安金槐先生曾指出："靠近河南省的晋东南地区，可以长子北高庙遗址为代表，出土的鼎、爵、斝、尊等青铜和河南郑州二里岗、安阳殷墟商代晚期所出基本相同。由于这一带距商代都城较近，受商文化的影响较大，不足为奇。另一类是山西西部靠近黄河沿岸的保德、忻县、石楼、永和、灵山、平陆等出土的商代青铜器……这些出土的青铜器，文化面貌上多数与安阳殷墟出土的青铜器相同。"②

西周时期，奴隶社会已经进入衰落期。周天子吸取了夏商亡国的教训，

① 李学勤. 东周与秦代文明[M]. 上海：文物出版社. 1985.

② 安金槐. 中国考古[M]. 上海：上海古籍出版社，1992.

在殷礼的基础上制定了以“敬天保民”思想为主的礼乐文化制度，从而区分等级秩序，维护统治阶级利益。礼乐配合从某种意义上来讲展示了一个成熟文明所拥有的和谐和规范，人们不再仅仅关注音乐的艺术性，而是将其作为一种制度和文化现象来引导周天子统治范围内文化的发展。可见，西周政治上的统一促使文化的一体性进一步发展。

春秋战国时期是上古文化的核心时期，周天子权力瓦解，诸侯混战，“礼崩乐坏”，文化下移，奴隶社会逐步向封建社会过渡，社会的政治制度、经济结构、文化形态都有了巨大的转变。此时期生产关系已经成为阻碍生产力发展的最大禁锢，礼制崩坏也是顺应形势的发展。东周时期“天子失官，学在四夷”，“士”阶层地位空前提高，文化互动频繁，出现了文化的空前繁荣。文化史学家①套用德国学者雅斯贝尔斯（Karl Jaspers）的概念，称东周为中国文化的“轴心时代”②。而此时期“轴心突破”是社会整体发展变化的结果，社会的长期分裂却促进了文化的多元发展、思想的空前解放，自然也就造成了文化的繁荣。中国的礼乐文化反而在礼制的衰退下迎来一次大的解放和发展，各地诸侯国推行“新乐”，形成了多元发展的局面。

正是这种多元文化发展的逐渐一体化，然后再次多元发展，后又逐渐一体化的对立统一发展模式，使中华文化在碰撞融合中焕发出巨大的生命力，形成了一波又一波前进的浪潮。文化界从《诗经》《楚辞》、汉赋、乐府，到唐诗、宋词、元曲、小说等，一代又一代的文学热点、焦点频出，高潮迭起。而音乐文化的趋势亦是如此，先秦时期的《诗经》《楚辞》，汉魏时期的乐府、相和歌、清商乐，隋唐时期的十部乐、诗词，宋代的曲子词和词乐，元代的散曲和南北曲，明清时期的昆曲和京剧等，亦是一代又一代的音乐热点。

二、先秦南北文化带的形成

文化的多元是存在的背景，可是文化的一体也是文明进程的趋势。早在先秦时期，夏商周三代皆定居于黄河流域。根据史书记载：“三代之君，皆在河洛。”适宜居住的黄河流域地理环境较为优越，加之民族个性积极乐观，因此中原地区逐渐成为中国古文化以及北方文化的发源地。到春秋战国时期，

① 余英时曾称这一时期为中国古代文明发展中“哲学的突破”。“轴心时代”这一观念来自于雅斯贝尔斯的《历史的起源与目标》。

② 张岱年，方克丽. 中国文化概论[M]. 北京：北京师范大学出版社，2004.

北方文化又逐步发展成邹鲁、三晋以及燕齐三个文化区。任继愈先生在《中国古代哲学发展的地区性》[①]中认为，春秋战国时期的传统大致可分为四个文化区，由此产生四种文化类型，“一，邹鲁文化；二，荆楚文化；三，三晋文化；四，燕齐文化”。李学勤先生则认为东周时期的列国应当划分为七个文化圈：“中原文化圈、北方文化圈、齐鲁文化圈、楚文化圈、吴越文化圈、巴蜀滇文化圈和秦文化圈。”[②]陈桐生在《楚辞与中国文化》[③]中将战国时期分为六个文化圈：邹鲁文化、宋楚文化、燕齐文化、秦晋文化、吴越文化和巴蜀文化。无论是四个文化区、七个文化圈还是六个文化圈的划分，皆可大致分为以长江和黄河流域为核心的南北两大文化区，并且这两大文化区对周围地区的文化辐射，造成了一些亚文化区[④]的存在。

无论哪种文化圈的划分方法，都少不了有深厚文化特色的楚文化圈，也就是我们传统意义上的南方文化的中心地带。荆楚之地是一个神话世界，而中国最早的文化类型也是神话。李泽厚在《美的历程》[⑤]中提道：“当理性精神在北中国节节胜利，从孔子到荀子，从名家到法家，从铜器到建筑，从诗歌到散文，都逐渐摆脱巫术宗教的束缚，突破礼仪旧制的时候，南中国由于原始氏族社会结构有更多的保留和残存，便依旧强有力地保持和发展着绚烂鲜明的远古传统。”这体现了原始宗教色彩的巫风与中原理性主义文化存在着巨大的差别。

先秦时期，百家争鸣，如果将先秦诸子的学术追求划分为南北两派，北方则以中原文化为代表，其正宗为邹鲁地区。这一地区孕育出了中国至今影响最大的儒家学术思想，其代表人物有孔子、荀子和荀卿等。北方文化除了核心的邹鲁文化外还有北东派，其代表人物有管子和邹衍等；北西派的代表人为是申不害、商鞅和李悝等；北南派的代表人物则是法家墨翟等。南方文化则主要以荆楚地区为主，这一地区的文化孕育出唯一能与孔子的儒家学说相提并论的道家思想的代表人物为老子、庄子以及列子等，其文化支系的代表

---

① 任继愈. 中国古代哲学发展的地区性[M]. 北京：中华书局，1981.

② 李学勤. 东周与秦代文明[M]. 上海：文物出版社，1985.

③ 陈桐生. 楚辞与中国文化]M]. 西安：陕西人民教育出版社，1997.

④ 文化地理学认为，文化有核心区域也有文化边缘区，这一区域就是随着与核心区的距离增加而造成文化特征的典型性逐渐减弱直到消失。事实上，这种过程是缓慢且不明显的，是具有相当宽度的过渡带，尤其是两个相邻的文化区之间的过渡带的文化特征是模糊不清的，是两种文化之间的“亚文化”。

⑤ 李泽厚. 美的历程[M]. 上海：三联书店，2009.

人物有屈原、宋玉和许行等。总而言之，北方的文化特征为儒家思想，以孔孟六经为代表作品；南方的文化特征为道家思想，以庄骚为代表作品。南北方的文化理念有极大的差异，其中孔孟重仁义，主张有为，而老庄则重自然，主张无为。

《诗经》作为中国音乐文化的源头，充分体现了当时文化的多元性，不同国家不同地域的音乐有着各自的特色，同时又有着统一的文化背景。《诗经》经过宫廷和孔子的编订，形成了完整的体系，又通过乐教，随着外交活动传播四方，可以说是南北各国认可和接受的文化作品。《吕氏春秋·音初篇》也明确将当时的音乐分为东南西北四大类，这些无不彰显出文化的不同来源和不同特色。记载如下：

三曰：夏后氏孔甲田于东阳荑山。天大风，晦盲，孔甲迷惑，入于民室。主人方乳，或曰："后来，是良日也，之子是必大吉。"或曰："不胜也，之子是必有殃。"后乃取其子以归，曰："以为余子，谁敢殃之？"子长成人，幕动坼橑，斧斫斩其足，遂为守门者。孔甲曰："呜呼！有疾，命矣夫！"乃作为"破斧"之歌，实始为东音。禹行功，见涂山之女。禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳。女乃作歌，歌曰："候人兮猗"，实始作为南音。周公及召公取风焉，以为"周南""召南"。周昭王亲将征荆。辛馀靡长且多力，为王右。还反涉汉，梁败，王及蔡公抎于汉中。辛馀靡振王北济，又反振蔡公。周公乃侯之于西翟，实为长公。殷整甲徙宅西河，犹思故处，实始作为西音。长公继是音以处西山，秦缪公取风焉，实始作为秦音。有娀氏有二佚女，为之九成之台，饮食必以鼓。帝令燕往视之，鸣若谥隘。二女爱而争搏之，覆以玉筐。少选，发而视之，燕遗二卵，北飞，遂不反。二女作歌，一终曰："燕燕往飞"，实始作为北音。

北方文化深受儒家哲学思想的影响，讲究入世之说，以修身齐家治国平天下为己任，因此关注人民大众的现实社会生活，也符合北方正直豪爽，崇尚光明正大的民风。北方先秦音乐的审美倾向是追求和谐统一美，这种文化的基调与北方政治的历史背景有一定的关系。北方因为地势平坦，易攻难防，因此历朝历代皆战火频起，厮杀逐鹿，加之文明起源较早，文化背景雄厚，因此大部分朝代都建都于北方，使之成为政治中心。在统治者的内心多认为"普天之下，莫非王土"，这样"大一统"的观念也影响了北方文化的风格。

自古南北方的人文生态一直保持北盛于南,《隋书·儒林传序》[①]中提道:"南北所治,章句好尚,互有不同,江左《周易》则王辅嗣,《尚书》则孔安国,《左传》则杜元凯。河、洛《左传》则服子慎,《尚书》《周易》则郑康成。《诗》则并主于毛公,《礼》则同遵于郑氏。大抵南人约简,得其英华,北学深芜,穷其枝叶。"梁启超在《中国地理大势论》中提道:"夏禹成第一次统一之业,文武周公成第二次统一之业,秦政成第三次统一之业,而皆起自黄河上游,遂成全国之北辰。仁人君子之所经营,枭雄杰黠之所搀夺,莫不在于此土。取精多,用物宏,故至唐而尤极盛焉。"北方人在做学问之时讲究附会政治,穷尽资料,引经据典,而南方则更注重文章内在经义的发挥。

两周时期,思想发达,学派林立,大家辈出,南北文化之间存在的巨大差异也得到诸多学者的认同。《中庸》[②]中提道:"宽柔以教,不报无道,南方之强也,君子居之;衽金革,死而不厌,北方之强也,而强者居之。"孟子也提道:"陈良楚产也;悦周公仲尼之道,北学于中国,北方之学者,未能或之先也……今也南蛮快舌之人,非先王之道。"[③]《左传·襄公十八年》[④]中提到晋人听闻楚师而来出现恐慌,师旷就说:"不害,吾骤歌北风,又歌南风;南风不竞,多死声,楚必无功。"虽然在春秋战国时期,楚国逐步壮大,在音乐文学界也出现屈原和宋玉之辈的人物,但在奉行先王之道的北方人眼里,南方人依然是落后和粗鄙的。不仅北方人认为"楚为荆蛮""楚为蛮夷",就连南方人也自谦为"僻陋之国"。《战国策·楚三》[⑤]中有云:"张子曰:'彼郑周之女,粉白墨黑,立于衢间非知而见之者,以为神。'楚王曰:'楚,僻陋之国也,未尝见中国之女如此其美也。寡人之独何为不好色也?'乃资以珠玉。"班固在其所撰《汉书·西南夷两粤朝鲜传》中记载越王时称:"且南方卑湿,蛮夷中,西有西瓯,其众半羸,南面称王。"

虽然先秦时期有部分论及南北方差异的文献,但皆是只言片语。直到汉代,关于南北文化差异的论述才较为详细。其中《史记·货殖列传》[⑥]中就提道:

---

① [清]纪昀,等,撰.四库全书[M].北京:线装书局,2007.
② 王国轩,译注.中庸[M].北京:中华书局,2006.
③ 万丽华,译注.孟子[M].北京:中华书局,2006.
④ 郭丹,等,译注.左传[M].北京:中华书局,2012.
⑤ 缪文远,译注.战国策[M].北京:中华书局,2012.
⑥ 司马迁.史记·货殖列传[M].北京:中华书局,2008.

昔唐人都河东，殷人都河内，周人都河南。夫三河在天下之中，若鼎足，王者所更居也，建国各数百千岁，土地小狭，民人众，都国诸侯所聚会，故其俗纤俭习事。杨、平阳陈西贾秦、翟，北贾种、代。种、代，石北也，地边胡，数被寇。人民矜懻忮，好气，任侠为奸，不事农商。……齐带山海，膏壤千里，宜桑麻，人民多文采布帛鱼盐。临菑亦海岱之间一都会也。其俗宽缓阔达，而足智，好议论，地重，难动摇，怯于众斗，勇于持刺，故多劫人者，大国之风也。其中具五民。而邹、鲁滨洙、泗，犹有周公遗风，俗好儒，备于礼，故其民龊龊。颇有桑麻之业，无林泽之饶。地小人众，俭啬，畏罪远邪。及其衰，好贾趋利，甚于周人。夫自鸿沟以东，芒、砀以北，属巨野，此梁、宋也。陶、睢阳亦一都会也。昔尧作成阳，舜渔于雷泽，汤止于亳。其俗犹有先王遗风，重厚多君子，好稼穑，虽无山川之饶，能恶衣食，致其蓄藏。越、楚则有三俗。夫自淮北沛、陈、汝南、南郡，此西楚也。其俗剽轻，易发怒，地薄，寡于积聚。江陵故郢都，西通巫、巴，东有云梦之饶。陈在楚、夏之交，通鱼盐之货，其民多贾。徐、僮、取虑，则清刻，矜己诺。

在上述文献中，司马迁详细分析了地理、历史、人口、物产等客观条件对风俗的影响。他认为不同的风俗可以孕育出不同性格的民族，而不同的民族个性又造成了南北方文化环境的不同。颜之推在《颜氏家训》[①]中亦有云："南方水土和柔，其音清举而切诣，失在肤浅，其辞多鄙俗。北方山川深厚，其音浊而化钝，得其质直，其辞多古语。"

李延寿在《北史·文苑传》[②]中如此分析南北方文化的不同："而自汉魏以来，迄乎晋宋，其体屡变，前哲论之详矣。暨永明、天监之际，太和、天保之间，洛阳、江左，文雅尤盛，彼此好尚，互相异同。江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质。气质则理胜其词，清绮则文过其意。理深者便于时用，文华者宜于咏歌。此其南北词人得失之大较也。若能掇彼清音，简兹累句，各去所短，合其两长，则文质彬彬，尽美尽善矣。"

南北文化的这种文化心理结构的形成是多种文化元素的融合，除了以地理环境为主的自然人文环境外，以民俗风情为主的文化心理结构也十分重要。比如，北方汉族与少数民族多杂居，因地势较为平坦，征战较多，民族个

① 檀作文，译注. 颜氏家训[M]. 北京：中华书局，2011.

② 纪昀，等，撰. 四库全书[M]. 北京：线装书局，2007.

性崇尚武力，常处在战备状态，民风淳朴劲悍。其政治文化以儒学经典为主流，注重仁义和礼仪，文化中政治意识较强。而南方则有明显的差异，其地势特殊，偏安于一隅，因此民风平和，其生产方式与北方也有不同，多以农耕和织纺为主，南方文化可以说是荆楚文化的延伸，原始宗教气氛浓郁，巫风极盛。在文化意识中强调个人的情感感受，以清雅隐逸之风为美，崇尚老庄之说，文化中的政治意识较弱。

第二节　南北方文化溯源

文化心理的构成不是具体的意识形态，而是人们长期通过社会实践构成的一套稳固的心理反应机制与价值体系，也有人称为文化精神和民族心理素质。它包括了民族性格、情感形态、价值标准以及思维方式。它和自然人文环境是相辅相成的，后者直接决定了前者，可是前者又对后者有反作用。两种在地理位置上毗邻的文化之间可能会存在极大的差异，但是彼此又会相互影响甚至相互融合。人文地理学认为，一种地域文化产生的空间移动和时间发展会造成文化的扩散，而文化扩散通常会采用扩展扩散和迁移扩散两种方式。决定使用一种方式或者两种方式往往取决于不同的地理环境、气候因素、生产方式和经济形态等客观条件。客观的社会现实决定了社会的文化意识形态，它的长期积累会影响民众的民族性格，逐渐形成自己的文化特征。

南北方的自然人文环境对于人文心理结构的影响是巨大的，因为人在不同的自然条件下采取的社会实践不同，形成的人文生态也不同，从而直接影响到我国南方和北方在生产方式、民族构成、社会组织、历史传统以及社会心理和民俗风情等方面的巨大差异。

一、南北文化形成之地理原因

法国学者博丹在《国家六论》[①]中曾经提道："一个民族的心理特点取决于这个民族所赖以发展的自然条件的综合。"一个国家的文化与其地理环境有着密不可分的关系。人生活在不同的时间和空间中，并通过一定的生产方

① 俞可平. 西方政治学名著提要[M]. 香港：照明出版社，2001.

式来改变环境，而生产方式又依赖于地理环境的变化，这一点在文明发展的早期表现得尤为突出。自然与文化之间甚至很难完全分开，地理环境除了包含自然条件的综合外，还涵盖了与自然条件互生的人文环境。班固在其《汉书·地理志》中解释曰："凡民函五常之性，而其刚柔缓急，音声不同，系水土之风气，故谓之风；好恶取舍，动静亡常，随君上之情欲，故谓之俗。"可见，"风"即是自然条件对于地区民族性格渲染的结果，而"俗"则是地理环境影响下的文化习俗氛围。一个地区的环境包括了自然条件和人文条件，并且人文条件本身也受到了自然环境的影响。

中国面海环山的内陆地形特点形成了一种天然的半封闭环境，因此相对内向的民族性格中透出稳健、忍耐以及安于现状的一面。早在新石器时代，一些地区南北方的差异就已经开始显现。根据目前出土的文物显示，长江下游河姆渡文化人种长头、宽平鼻骨和低面，属于蒙古人种的边缘类型，而黄河下游大汶口人种则是高颅、高身材和高面，属于蒙古人种的东亚和南亚类型。这种先天人种体质遗传的差异，再加上后天自然人文因素的影响，南北方的民族性格差异逐渐形成。子思在《中庸》[①]中对南北民族个性做出如此概括："宽柔以教，不报无道。南方之强也，君子居之；衽金革，死而不厌，北方之强也，而强者居之。"唐代李筌在《太白阴经》中指出："秦人劲、晋人刚、吴人怯、蜀人懦、楚人轻、齐人多诈、越人浇薄、海岱之人壮、崆峒之人武、燕赵之人锐、凉陇之人勇、韩魏之人厚，地势所生，人气所受，勇怯然也。"《广舆记》[②]亦有云："西北之人直，其失也狠；东南之人诈，其失也易。故西北之政宜以严致平，东南之政宜以宽为治。""西北之风浑，其失也悍；东南之俗偷，其得也和。故西北以强胜而多失之乱，东南以治隆而多失之弱。""西北之兵劲，其失也肆；东南之兵嚣，其得也锐。故西北之兵便于持久，东南之兵利于速战。"由此可见，南北民风相差很远，北方人因为其地理环境恶劣，因此民风多阳刚之气，争强好胜，胸襟开阔，粗犷豪放。相反南方人因为环境温和，则民风多阴柔之气，少有粗犷气质，以君子自居。

北方的黄河流域除了是母亲河以外，也给北方人民的生活带来了无穷的灾祸。自古无数次黄河泛滥，历朝历代都以治河为大事，其主要原因就是黄河东西跨度较大，流向绵延曲折，又加上流经黄土高原，易于泛滥。这样的地

① 王国轩，译注．中庸[M]．北京：中华书局，2006.

② 陆应阳．广舆记[M]．济南：齐鲁书社，1997.

理环境虽然物产丰富但也充满危机，蒙古附近的游牧民族多民风彪悍，时常侵犯中原。在反复的侵占、抵御、融合中，黄河流域聚集了多民族的人民，造成了多民族文化的相互影响。据统计，中国黄河流域的少数民族，如猃狁、突厥、匈奴、戎狄、蒙古、女贞、契丹等皆有游牧文化阶段，其民风粗犷豪放，这些都深深影响了中原人民的民族性格。

顾炎武在其《日知录》中提道："南北风化之失。江南之士，轻薄奢淫，梁、陈诸帝之遗风也。河北之人，斗狠劫杀，安、史诸凶之余化也。南北学者之病。饱食终日，无所用心，难矣哉，今日北方之学者是也；群居终日，言不及义，好行小慧，难矣哉，今日南方之学者是也。"

刘师培在《南北学派不同论》[①]中提道："山国之地，土地浇瘠，阻于交通，故民生其间者，崇尚实际，修身力行，有坚韧不拔之风。泽国之地，土壤膏腴，便于交通，故民生其间者，崇尚虚无，活泼进取，有遗世特立之风。"

黄河流域较为平坦，因此周边各国易于发动战争，相互攻伐。自黄帝起，发源于昆仑，与蚩尤大战于今河北，后经历了夏商周，七雄争霸，后虽秦汉统一中国，但又经历了楚汉相争，三国鼎立，南北朝的纷乱，隋唐的繁盛，五代十国的割据混战，直至宋代一统江河，随后辽、金、蒙古族渐盛，虽然来自南方的明朝曾统一中国，但随后就被大清帝国取代。可见封建王朝的兴衰其实就是一部逐鹿中原的战争记录。在这样战火频起的北方，人民自然安全感缺失，为了生存，北方人要与恶劣的气候抗争，要与外族南下抗争，争强好胜的民风一直是民族个性的主旋律。

而南方恰恰相反，长江流域的土地肥沃，气候宜人，自然条件优越。南方又被称为"泽国"，因为江淮平原上河流密布，加之山林较多，自然"邻国相望，鸡犬之声相闻，民至老死不相往来"。随着近年来长江流域大汶口、河姆渡等新石器时代文物的出土，证明了长江流域也是我国文明的起源地。黑格尔曾经说过"平凡的流域把人类束缚在土地上，把他卷入无穷的依赖性里面"[②]。南方人民凭借优越的自然条件，依赖于这片较为平和的土地。虽然后期文明较落后于北方，但是一直相对安定。据统计，自先秦到北宋，北方共有41个朝代和姓氏建都，而南方只有12个，并且大部分是北人为了躲避北方的战乱而南迁。南人小国寡民的思想较重，注重个人修养多于对政治的关

① 刘师培. 刘师培全集[M]. 北京：中共中央党校出版社，1997.

② [德]黑格尔. 历史哲学[M]. 上海：上海书店出版社，2006.

心，除了明朝是南方统一北方外，一直以来都是北方统一南方。

明代学者邱浚在《广州府志书序》[1]中有云："天下之山，皆发源于西北，零散而聚，突起而为岭。天下之川，皆委于东南，流行而止，停涵以为海。广南居海之间，受天地山川之尽气，气尽于此，而重泄之；故任务之得之也，独异于他邦。其植物则郁然以馨，其动物则粲然以文，是皆他出所未有者也。得其气之专而纯，则又朴而茂，秀而习，习气淳直而俗尚随之，浑然天地间小堪与也……广郡地志，唐以前仅附于史，宋以后始有成书，然而异而未详也。入皇朝以来百年于此，天地纯然之气随机而南流，钟于物者犹若钟于人者，则日新月盛，其声明文化之美，殆与中州无异焉。"在这段文献中，邱浚明确地指出中国的文化是从北向南发展的，南方文化"专而纯"之风与南方独特的地理环境有着密不可分的联系，地理文化的不同也会造成民风的不同。不同的民风形成了不同的民族性格，而民族性格的悬殊体现在文学艺术上，也造成了文化形式的不同。

王国维在《屈子文学之精神》[2]中提道："北方派之理想，置于当日之社会中，南方派之理想，则树于当日之社会之外。易言以明之，北方派之理想，在改作旧社会，南方派之理想，在创造新社会……南方之人，以长于思辨，而短于实行，故知实践之不可能，而即于其理想中，求其安慰之地，故有遁世无闷，嚣然自得以没齿者矣。若北方之人，则往往以坚忍之志，强毅之气，恃其改作之理想，以与当日之社会争；而社会之仇视之也，亦与其仇视南方学者异，或有甚焉。"

这些文学大家皆认为，北方之民风坚韧不拔，强毅斗狠，这与北方为山国之地、土地贫瘠有关，而南方风化轻薄奢淫，崇尚虚无，长于思辨，实践即于理想，皆因泽国土壤肥沃，交通便利。足见，地理交通的不同直接影响了南方和北方民风的不同。

二、南北文化形成的人文背景

在我们广阔的960万平方公里的土地上不仅有差异巨大的地理环境，而且还有泾渭分明的人文环境。中国自古地域辽阔，民族构成复杂，地形和气候多样，各地区民俗文化相差很大。数千年文化积淀的格局与封建社会持续

① 纪昀，等，撰. 四库全书[M]. 北京：线装书局，2007.

② 谢维扬，主编. 王国维全集[M]. 杭州：浙江教育出版社，2010.

不断的战乱造成了南北方经济与政治发展的不平衡，因此南北文化长期处于对峙和兴起的继替中。南北的差异不仅体现在人文环境和民风中，还体现在饮食、建筑风格、语言、音乐形态等方面，造成这一现象的原因很多。究其根本原因，笔者认为很大程度起因于地理环境的不同。不同的自然人文环境使南北民众文化心理的形成呈现出不同的表现形态，也展示出不同的民俗风情。

不同的地理环境造就了不同的文化心理和民族性格，而不同的民族性格又导致北方与南方的思维方式有着极大的差异。从心理学的角度来看，可以把思维分成两极：现实极与我向极。[①] 北方属于现实性思维，而南方则偏向于感性思维。因此北方人的情感热烈而持久，稳定且强度大，具有一定的冲动性，较主动，这样的激情通常会变成豪迈的气质。与此相反，南方人的情感多敏感温和，强度比北方人弱，多愁善感，多呈现出幽怨的色彩以及脱俗厌世的情绪，属于平静内向的反思型。宋代李涂在《文章精义》[②]中提道："《论语》气平，《孟子》气激，《庄子》气乐，《楚辞》气悲。"从中足以看出南人与北人不同的情感形态。在《诗经》中，多能看出对生活的不满与感悟，呈现出一种对抗、积极追求的热情，而《楚辞》中则充斥着悲哀的情绪，两部作品呈现出北人的热情与南人的消极，对比强烈。

古人观念中的"阳"即为水之北，意思即为水之北多阳刚之气；"阴"为水之南，意思为水之南多为阴柔之气，这契合了我国民族个性的"北强南弱"的局面。南北悬殊的民族个性折射在文学艺术中，则北方多端正刚毅、雄伟壮阔的形象，追求直露的情感表达；南人则较为温柔，追求委婉细致的形象。因为政治中心大部分建立在北方，因此文献记载中多存在褒北贬南的现象，两个地区的民族性格呈现出北方多杂，南方纯美；北方严肃，南方浪漫的特征。北方人的情感强度大而主动，这种持续的热情表现出豪气万丈，即使遇到障碍也会因为阻力反而碰撞出激情，在行动中追求自己的社会理想，通过社会实践积累经验和认识；而南方人情感强度小而被动，敏感温和，呈现出幽怨的气质，被动且具有反思精神，面对受挫的社会理想往往消极避世，形成悲哀的情绪。王国维在《屈子文学之精神》中认为，北方人属于热情派，而南方人属于冷漠派。北方人长于实行而短于思辨，南方人则长于思辨而短于实行。

---

① ［英］罗伯特·汤姆生．许卓松，译．思维心理学［M］．福州：福建科学技术出版社，1985．

② ［清］纪昀，等，撰．四库全书［M］．北京：线装书局，2007．

丹纳在《艺术的哲学》[1]中提道："艺术品的产生取决于时代精神和周围的风俗。"北方文化是理性的，而荆楚的文化意识形态是在朦胧混杂的状态中逐步转化，才从不自觉的时代转向自觉时代。《楚辞》是远古神话传说的继承者，反映了原始的意识形态特征，并且把神话的浪漫主义转为自觉的浪漫主义。朱狄曾在《艺术的起源》[2]一书中提出了自己的观点："任何一个民族的艺术都是由它的心理所决定的，它的心理是由它的境况所造成的。"

春秋战国时期，中国正处在从地主阶级慢慢取代奴隶主阶级的社会变革阶段，社会的变动造成了社会意识形态的变化。各个国家不断征战，都在试图统治中国，诸子百家思想如百花齐放。荆楚之地与北方中原文化不同，没有受到长期的宗法统治，因此保持一种较为封闭的状态，一直被北方认为是南蛮之地。正是这个南蛮之地，在周室东迁之后的短短一百多年内，经济飞速发展，几代楚王励精图治，使得楚国国力雄霸南方，汉江小国皆畏惧。在政治上，对外扩张，"汉阳诸姬，楚实尽之"[3]。

一个民族的价值标准决定了其社会实践的风格，北方人多喜欢通过积极的行动去实现社会理想与政治追求，因此北人一直处于政治斗争的焦点，统治阶级的动态直接影响每个民众，礼制制度之下培养的阶级意识和群体意识配合积极强势的民族个性，通常希望在群体活动中得到价值认可，因此北方人民多关心政治。而南人虽也有自己的政治追求，但是多选择消极避世或者愤世嫉俗，在优美的自然环境中寻求心灵的安慰，追求的是自由人格的建立。多愁善感的人更倾向于通过自身的体验和情绪来反映直观的感受，因此南人的著作多是平静的反思和观照，通过丰富的想象把情感对象化，通常体现出脱凡超俗的飘逸个性，也正是其独特的个性气质和多变的情感形态造就了长于想象的创作态度。孟德斯鸠就曾经说过："大自然赋予这些人民一种软弱的性格吗，同时又付给他们很活泼的一种想象力。"

《隋书·儒林传序》中提道："南北所治，章句好尚，互有不同。江左《周易》则王辅嗣，《尚书》则孔安国，《左传》则杜元凯。河、洛《左传》则服子慎，《尚书》《周易》则郑康成。《诗》则并主于毛公，《礼》则同遵于郑氏。大抵南人约简，得其英华，北学深芜，穷其枝叶。"可见，南北方不同的人文民俗直接

---

① [法]丹纳. 艺术哲学[M]. 北京：当代世界出版社，2009：244.

② 朱狄. 艺术的起源（朱狄学术论著六种）[M]. 武汉：武汉大学出版社，2010：231.

③ 《左传·僖公二十八年》.

影响文学艺术的风格。北方人多注重堆砌资料,附会政治,解释经典;南方则偏重于追求真理,总结经义。一边是化简为繁,一边是化繁为简。

第三节　南北地域划分

南北方的划分在先秦时期就已出现,《诗经》中提到"滔滔江汉,南国之纪","奄受北国,因以其伯"。论语中也有"南人"一词的出现:"南人有言曰:人而无恒,不可以作巫医。"屈原在《橘颂》中写道:"后皇嘉树,桔徠服兮。受命不迁,生南国兮。深固难徙,更壹志兮。"汉王逸对此解释为:"南国,谓江南也。"《左传·昭公九年》中有云:"我自夏以后稷,魏、骀、芮、岐、毕,吾西土也。及武王克商、蒲姑、商奄,吾东土也。巴、濮、楚、邓,吾南土也。肃慎、燕、亳,吾北土也。"可见,南北之分由来已久,南北战争也频繁不断。但是南北究竟如何划分?何谓南?何谓北?

"南北方"是具有相对概念的方位词,是针对另一方位或者在一个相对固定范围内的方位词,在文献和语言中并未特指具体某个地区。"南北方"的划分也具有历时性,在不同时代有不同的划分方式。这就要求在深入研究之前首先要明确南北方大体的地理位置,用一个固定的眼光去审视一个相对变化的概念。

目前,学术界对于南北方的划分持三种观点:

观点一:现代汉语词典中认为:"北方地区是指黄河流域及其以北的地区。南方地区指长江流域及其以南地区。"持有此种观点的有清末民初的陶成章。他曾提道:"凡属长江以南,称曰南方;凡属黄河以北,称曰北方。南方之人智而巧,稍迷信,而多政治思想;北方之人直而愚,尚武力,而多神权迷信。"这种观点的缺点是主观屏蔽了黄河以南至长江以北的地区。

观点二:以长江为界,以南为南人,以北为北人。鲁迅在《北人与南人》一文中提道:"二陆入晋,北方人士在欢欣之中,分明带着轻薄,举证太烦,姑且不谈罢。容易看的是,杨衒之的《洛阳伽蓝记》中,就常诋南人,并不视为同类。"

观点三:根据中国的地理特征,以秦岭、淮河为分界线(见图1-6),这种划分方法是因为它是当今中国东部季风区的南北分界线。这不仅仅体现出

南北方地理的差异，对人文、经济以及行政方面亦有深刻影响。在古代历史的进程中，秦岭、淮河经常作为南北政权的分界线；当出现全国统一的朝代，秦岭、淮河一线也会作为行政区域的界限。南方则是指秦岭、淮河以南的地区；北方指秦岭、淮河到长城一带的地区，同时包括渭河与黄河之间的中原地区。

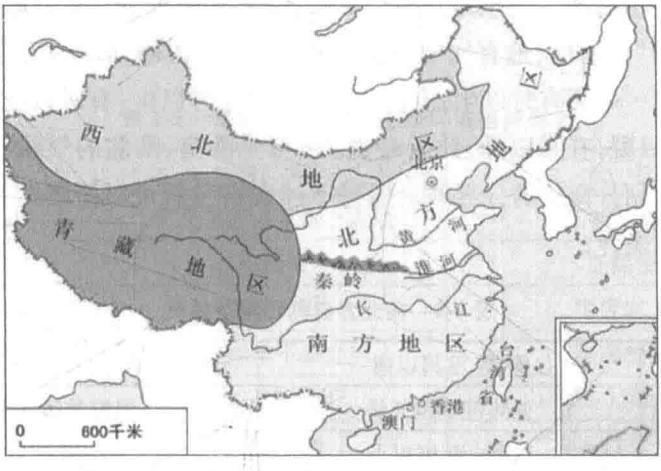


图 1-6　以秦岭、淮河为分界线的中国地区划分图

从地理以及文化角度来看，一个地理分界的划分至少要有以下三重意义才能成立：第一应有自然环境的意义，第二要有政治疆域的意义，第三则是文化观念上的意义。自然环境的划分主要依靠降水、所处温带以及土壤等各种指标，而政治层面的分界只有在行政范围统一的条件下才有意义，文化层面的南北分界不但受前面两个条件的制约，还应当考虑到社会人文因素。因此在本书中，作者选用第三种观点。

从我国地理面貌来看，中国的地形自西向东基本上形成三个阶梯：我国西部与西北部，由天山、昆仑山、喜马拉雅山和祁连山等山地高原群落构成了第一阶梯。华中、华南一带构成了第二阶梯，多由低山丘陵组成。东北、华北、江浙平原组成了我国的第三阶梯。我国的主要河流基本都是自西向东最后流入大海，这是因为我国地势西北高，东南低。黄河与长江两条河流皆发源于青海省，一南一北。黄河经甘肃、宁夏、陕西、内蒙古、山西、河南，在山东省入海；长江则经云南、四川、湖北、湖南、江西、安徽、江苏，由上海吴淞口入海。两条河流孕育了我们国家的农耕文化，是上古文化的发源地，使两岸地区的人民有灌溉农田之便利，对当地的经济和文化都有极大的影响。依托两

条河流，周边地区文化兴盛，成为南北方文化的核心地带。用于划分两个地区的标志就是秦岭—淮河一线。此线以北称为北方，以南称为南方。

古籍文献中对于以淮河为分界线的记载比比皆是。成书于战国时期的综合性地理文献《尚书·禹贡》[①]中对于秦岭—淮河这条地理界线已有较为科学的描述："其九州中的六州都以秦岭、淮河为界，北侧为雍、豫、徐三州，南侧为梁、荆、扬三州。"它也是最早以秦岭、淮河做地理划分的文献。《周礼注疏》中有云："天有时，地有气……橘逾淮而北为枳，鹦鸲不逾济，貉逾汶则死，此地气然也……天有时以生，有时以杀，草木有时以生，有时以死，石有时以泐，水有时以凝，有时以泽，此天时也。"[②]可见淮南、淮北的气候与地理的不同使它成为划分南北的分界线。通过下述表格我们可以清晰地看到南北方自然环境的差异：

表 1-1　南北方自然环境差异表

	秦岭、淮河以南	秦岭、淮河以北
气 候	亚热带季风气候	温带季风气候
气 温	1 月均温 0°以上	1 月均温 0°以下
降 水	800 毫米以上	800 毫米以下
自然带	以温带热带常绿阔叶林为主	以温带落叶阔叶林为主
农业环境	以水田为主	以旱地为主
主要农作物	水稻	小麦

秦岭、淮河两边无论是气候风带、气温、降水还是农业环境、农作物都有很大的差异。而自然环境对人类社会生活最大的影响主要体现在地理环境上。人总是生活在一定的时间和空间中，无法脱离具体的环境，地理环境与人们的生活紧密相连。比如，土地肥沃的河流地区产生的是农耕文化，水草肥美的草原则产生游牧文化，而浩瀚的大海和岛屿则产生海洋文化。但是因为地理环境的稳定性，所以它对人类社会文化的影响是普遍而久远的，容易忽略不被察觉。

人类的文明起源于河流，这一观点已经被广泛认可。如同尼罗河畔产生了埃及文明，恒河孕育了印度文明，底格里斯河和幼发拉底河滋养了巴比伦

① 王世舜，王翠叶，译注. 尚书[M]. 北京：中华书局，2012.

② 郑玄，注. 贾公彦，疏. 周礼注疏(卷三十九)[M]. 上海：国学整理社，1935.

文明一样，中国的黄河和长江孕育了灿烂的中华文明。“广谷大川，民生其间者异俗”。[①]《礼记》中认为，河流的走向对于文化的形成有着重要的作用，同一流域的气候、地形、生产方式以及生活方式和风俗民情一般大致会相似，容易形成同一文化区域。我国自古地广人多，文明孕育皆出自长江和黄河流域。正是因为这两条文化之源存在着地理环境上的极大不同，所孕育出的文化也存在风格上的不同。通过下表对长江和黄河流域生态环境的对比，可以更为直观地看到南北方的差异。

表 1-2　黄河与长江流域生态环境差异表

	黄　河	长　江
主要地形	华北平原以及黄土高原	长江中下游平原
温度带	热温带	亚热带
最冷时期平均气温	零度以下	零度以上
干湿状态	半湿润半干旱地区	湿润地区
年降水量	300－800 毫米	1000－1500 毫米
无霜期	3－8 个月	8－11 个月
水土特征	水位变化大，流量小，含沙量大，有结冰期并且汛期短。	水位变化小，流量大，含沙量少，无结冰期，汛期长。

在本书中，笔者选用地理学中划分南北的标准，以秦岭、淮河为界，大概区分为以黄河流域为中心的北方文化区和以长江流域为主的南方文化区。位处于北纬 33°到 42°间的黄河流域自然环境相比南方恶劣，地形变化悬殊，土地贫瘠。因为河流东西跨度过大，流向相对长江曲折，极易泛滥，加上受西伯利亚高气压的影响，多风沙，干冷少雨，容易出现自然灾害。面对恶劣自然环境的北方人民，还要面对周边外族的侵入。在历史记载中，北方的少数民族不下一百种，先秦的猃狁、戎狄，以及秦汉以后的匈奴、鲜卑、胡、羌、突厥、契丹、鞑靼、沙陀、女真、月氏、蒙古和回纥等，这些民族不断与北方居民发生冲突，在冲突的同时又不断融合和同化，使北方居民身上体现出粗犷豪放的一面，长期的征战和冲突也使当地人民没有安全感，不断发生政治变动。而北纬 25°到 33°的长江流域自然条件相对优越，多由平原和丘陵组成。土地肥沃，雨量充沛并且气候温和，加上众多的湖泊十分有利于农业生产，所以南

① ［西汉］戴德，戴圣．礼记［M］．南昌：江西美术出版社，2012.

方人民过着相对富庶的生活。从地理学的角度来看，南方多出现的山地属于被动态区域包围的静态区域①，纵横密布的河流丘陵使人们来往不那么便利。《老子》有云："邻国相望，鸡犬之声相闻，民至老死不相往来。"《庄子》曰："山无蹊隧，泽无舟梁……居民不知所为，行不知所之。"这些自然环境滋生了南方小国寡民的思想。

以秦岭、淮河为分界线的南北划分方法不是绝对且僵硬的。在气候相对恶劣的北方，人们为了生存需要同不断泛滥的黄河抗争，需要同恶劣的气候抗争，需要面对地方民风彪悍的外族入侵，在长期斗争中不断强化高度紧张的心理。自先秦起，不断的"逐鹿中原"的风云变化，动荡不安的现实如同反差巨大的气候造就了北方彪悍的民风和惊人的适应性，以及自强不息的执着精神。在北方，民众关注政治，富有群体意识，注重法度，重思辨，民族气质呈现出大气之美。其个性多刚毅粗犷，强烈而沉稳，造就出多元多变又彼此包容的北方文明。梁启超在《中国地理大势论》中评价北方"其规模常宏远，其局势常壮阔，其气魄常磅礴英鸷，有俊鹘盘云，横绝塑漠之概"。

而南方则正好相反，温暖而舒适的自然环境赐予了南方良好的自然环境，富饶多产的农耕生活带来了丰衣足食的满足。长江天险庇护下的安定繁荣成为北方君主的避祸之地，安逸的生活造就了纤细敏感的民族性格。因此民风多愁善感，富于个体意识，对于社会政治较北方来说更为漠视。梁启超亦有云："其规模常绮丽，其局势常清隐，其气魄常文弱，有月明画舫、缓歌曼舞之规。"人民力图摆脱世俗的限制，得到灵魂的解放，向往自然，热爱生命，也正是这样富有文学艺术的氛围才能孕育出诸多优秀的艺术家。

① 陈芳惠. 历史地理学[M]. 台北：大中国图书公司，1977.

第二章

南北方音乐文化概述

刘师培的《南北文学不同论》对于南北方文化有如下描述："夫声律之始，本于声音。发喉引声，和言中宫，危言中商，疾言中角，微言中徵羽，商角响高，宫羽声下，高下既区，清浊旋别。善乎《吕览》之溯声音也，谓涂山歌于侯人，始为南音，有娀谣于飞燕，始为北音。则南声之始，起于淮汉间，北声之始，起于河渭间。故神州语言虽随境而区，而考厥指归，则析分南北为二种。陆法言有言：吴楚之音时伤清浅，燕赵之音多伤重浊，此则言分南北之确证也。声能成章者谓之言，言之成章者谓之文。古代音分南北，河济之间古称中夏，故北音谓之夏声，又谓之雅言。淮汉之间古称荆楚，故南音谓之楚声，或斥为南蛮鴂舌，声音既殊，故南方之文亦与北方迥别。"刘师培此言论虽是描述南北方文学受语言地域的差异，却从侧面肯定了南北音乐文化的不同，同样也深受语言地域的影响。因为就词体本身而言，南北词体风格上的差别实与其音乐形式关系最紧密。词情符合音乐声情，声情制约词情。

音乐文化属于意识文化中的一部分，它代表人们音乐活动的方式以及音乐产品的总和。音乐文化是具体的音乐内容和形式的统一，其价值是思想价值和审美价值的统一，它具有强烈的民族性、时代性和地域性。中国文化的起源是多元的，音乐文化亦是如此。我们常说的北方文化通常指的是以河南为中心涵盖齐鲁三晋文化的中原文化，而南方文化是指以湖北为中心涵盖长江、淮河和汉水的荆楚文化。两者之间相互影响，各自发展，交替成为中国文化史上的文化高潮。

第一节　南北方音乐风格勾描

中国音乐文化以多元一体的趋势前行发展，南北方音乐文化区域只是一种大致的划分，是主流文化趋势的概括，因为即使仅南方或者仅北方同样包

含多种不同地域的文化。比如，长江流域的音乐文化就可以划分为三个区域，巴蜀音乐文化区、荆楚音乐文化区和吴越音乐文化区。这三个区域分别位于长江流域的上游、中游和下游，各有特色，风格不同。黄河流域的音乐文化则可以划分为齐鲁文化区、燕齐文化区和秦晋文化区等。

以长江流域音乐文化为例，巴蜀之地的乐舞文化影响深远，至今对鄂西南和川东等地区的民间乐舞，尤其是土家族的乐舞有着直接的影响。《华阳国志·巴志》[①]记载："周武王伐纣，实得巴蜀之师，著乎《尚书》，巴师勇锐，歌舞以凌殷人，倒戈，故世称之曰：武王伐纣，前歌后舞也。"《后汉书·南蛮列传》[②]中亦记载："至高祖为汉王，发夷人还伐三秦，秦地既定。乃遣还巴中。……号为板楯蛮夷。阆中有渝水，其人多居水左右，天性劲勇；初为汉前锋，数陷阵。俗喜歌舞。南祖观之曰：此武王伐纣之歌也。乃命乐人习之，所谓巴渝舞也。"从目前考古发现的乐器来看，巴蜀之地的音乐文化不但达到了一定的高度，还有明显的地域特征和民族风格，不但拥有编钟、錞于等青铜乐器，石磬和鼓也普遍存在。与同时期编制宏大、铸造精良、系统规范的中原乐器相比，更为朴拙、原始、粗犷。

荆楚音乐文化区是歌舞艺术浪漫主义的典型代表，楚地先民重淫祀，所以歌舞多巫风浓郁。传统的荆楚歌舞具有变化多样、音色复杂的特点，并且偏爱"一人领，众声和"的形式，文献中早有记载，有歌唱家在楚都郢城唱《阳春》和《白雪》，因为难度大而应和者少，但是唱《下里》和《巴人》时，则和者几千人[③]。目前出土的文物显示，先秦时期荆楚之地乐器发达，具有完备的八音体系。其中曾侯乙墓编钟的出土震惊世界，其一钟双音和十二律齐备的技术改写了先秦音乐史。后秦国统一六国，虽然楚国被灭，但是荆楚之地的艺术形式从未中断，汉高祖刘邦十分喜爱楚乐，"四面楚歌"围项羽于垓下。并且西汉宫廷歌乐舞艺术融入了大量的楚乐因素，与长江中游地区的民俗融合在一起焕发出新的生命力，深刻影响了后世的道教音乐、楚剧和汉剧等艺术形式。在今天民间的端公舞中还可以探寻到远古的巫风与楚风，荆楚之地的歌舞通常通过宗教活动的形式表现出一种浪漫精神，并且具有极强的抒情性。

长江下游的吴越清韵得益于江淮地区优越的生态环境，在这个地区孕育

---

① ［西晋］常璩. 华阳国志［M］. 重庆：重庆出版社，2008.

② ［宋］范晔. 后汉书［M］. 北京：中华书局，2012.

③ 战国时期楚宋玉《对楚王问》："客有歌于郢中者，其始曰：《下里》《巴人》，国中属而和者数千人……其为《阳春》《白雪》，国中属而和者不过数十人。"

出了吴歌(或吴声、吴吟)、蔡讴、越人歌等传统乐歌。吴越文化深受荆楚文化影响,往往被并入楚文化的大系统,但是其在形式特征上有自己的独特风格。吴越之地的歌乐舞艺术在我国的传统音乐中有极大的影响,魏晋时期在吴声、西曲(即楚歌)的基础上发展而来的清商乐就是最好的例子。吴越之音多喜用箜篌、琵琶等小编制乐队伴奏,有时也会选用单件筝伴奏,形式新颖,曲调动听。这种形式在现在的苏州评弹中还可寻到踪迹。吴越之地的音乐文化最为鼎盛的时期产生了浙派、虞山派和广陵派等著名琴派,造就了众多古琴大师,也出现了大量经典琴曲,甚至产生了关于古琴的理论著作。元代后诞生南戏,明清时期发展出昆腔、弋阳腔和余姚腔等声腔派系,后来越剧、沪剧和黄梅戏等这些享誉海内外的成熟戏曲艺术都深受其影响。当下的许多民俗音乐,比如"莳秧歌""花鼓灯"等流行于民间。吴越之地的音乐代表还有宗教音乐,如上海白云观的道教经韵,苏州玄妙观和江南地区的佛教"水陆法会",常州天宁寺、杭州天童寺的佛教梵呗,都是我国传统音乐文化的宝藏。

蒲亨强在《长江音乐文化体系论》[①]中对南北方音乐风格做出了较为具体的分析:

在音阶结构上,多用单纯的五正声音阶,少用偏声(清角、变宫等),即或用之也多作为润饰、丰富色彩或转调,很少用作音阶调式的常规音级。而北乐则多用带偏声(清角、变宫、闰)的六声、七声音阶,且偏声多为调式音阶的常规音级。在核心音调上,南乐常用的核心音调是小音程关系的LA、DO、MI,SOL、LA、DO,LA、DO、RE,DO、RE、MI等,特别突出大二度、小三度等邻近音程的连接关系,音感思维偏窄小。而北乐则多用大音程关系的DO、MI、SOL,SOL、DO、RE, LA、RE、MI等,突出大三度、纯四度的宽音程连接关系,音感思维偏宽。在旋法上,南乐以级进式、环绕式、微波式等邻音连接法为主,少用大跳,更少用同一方向的连续大跳进行;而北乐则多用上下大跳或连续大跳旋法,尤以同方向的连续大跳为其特色。在旋线方面,南乐旋线多流畅平稳,抑扬起伏幅度一般不大;北乐旋线则多有较大起伏幅度,棱角突出鲜明,富于张力。在节奏样式方面,南乐以平稳性格的平均、长短节奏型和板起腔式较多;北乐节奏较跌宕,疏密对比大,以眼起(弱拍起)腔式较典型。

在曲式结构方面,单曲的曲式复杂多变,除常用"起承转合"与"连续展

① 蒲亨强.长江音乐文化体系论[M].武汉:湖北教育出版社,2006.

衍”性质的四句体外，还有颇多其他复杂句式的乐段或变体，如二句半、三句子、五句子、赶五句、联八句、穿歌体等。套曲则多见多章连缀的体式，材料较多样。北乐单曲曲体多单纯统一，以对应性的上下句体为典型，上下句的材料变化不大，曲式变体很少。北乐的套曲则多用板腔变化的变奏体式，材料较单纯。在腔词关系方面，多用一字多音的抒咏唱法，突出声情，旋律委婉多致，一唱三叹；北乐则常用一字一音的唱法，重在词情，旋律活泼粗犷。在终止式方面，南乐好用富于动感和不稳定性的特异终止，构成欲停还动、音断意续的运动美、奇诡美；北乐终止则多稳定明确，完满肯定，构成静止平和、统一和谐的美感。

以黄河为中心的北方文化带也并不是只有中原音乐文化这一个核心区域，在北方草原有蒙古长调这一代表性的传统音乐品种，其节奏自由，分为上下句结构，歌腔悠长。代表乐器有马头琴，其形制、演奏形式、音色和乐曲风格都充满了蒙古草原地区的特点。呼麦这一运用喉咙紧缩而唱出“双声”的泛音咏唱技法已经成功入选世界非物质文化遗产名录。在我国的西北高原流行着各类山歌体裁，其中比较有代表性的有晋西北的“山曲”“烂席片”、内蒙古西部的“爬山调”、陕北的“信天游”和甘肃、宁夏、青海的“花儿”等歌种。这些山歌风格空旷苍茫，表现出当地民风之激昂深沉。

由此可见，分属南北方的文化带中除了荆楚和中原两个核心区域，还有其他音乐文化区域的存在，并且生命力旺盛。各个音乐文化区域在空间上多元发展，经历长时间的对峙与交流，保持其音乐特点之外又相互影响。

以长江为中心的南方地区与以黄河为中心的北方地区孕育了中华民族悠久的历史，同时又是多种文化艺术的发源地，并且以其为中心的文化艺术对周围区域艺术形式的发展都产生了深远的影响。两个区域地理环境差异较大，文化风格相异，音乐风格自然也有极大的不同。梁启超在其《中国地理大势论》一文中提到：“燕赵多慷慨悲歌之士，吴楚多放诞纤丽之文，自古然矣。”

南北方文化风格的不同影响了南北方音乐风格的不同。以隋唐为例，这一时期逐渐形成了三种主要音阶，其中下徵音阶主要在南方音乐中使用，北方则多使用清商音阶。《隋书·文学传》中也有这样的看法：“自汉、魏以来，迄乎晋、宋，其体屡变，前哲论之详矣……江左宫商发越，贵于清绮，河朔词义贞刚，重乎气质，气质则理胜其词，清绮则文过其意，理深者便于时用，文华者

宜于咏歌，此其南北词人得失之大较也。”

时代的巨轮推至宋、金、辽时期，戏曲成为当时的主要艺术形式，其中心一开始在北方，发展至南宋，随着政权中心的南移也转至南方。明代兴盛起来的余姚、海盐、弋阳、昆山四大声腔系统，其影响主要也在南方。发展到清代，梆子腔、皮黄腔、昆山腔、高腔及歌舞、说唱两种类型的地方戏声腔系统逐渐兴盛起来。这些艺术形式分属于南北方地区，其中激昂豪放的梆子腔多数流行于黄河流域的北方；婉转细腻的高腔、昆山腔多半盛于长江流域的南方。融合了南北方音乐文化优点的皮黄腔自南向北发展成为影响最大的代表性剧种——京剧。

宋元时期出现了南曲和北曲两种戏曲声腔。明代王世贞在《曲藻》中指出：“凡曲，北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。”南曲以江浙一带语音用韵为准，音乐上用五声音阶，风格柔缓婉转，多以箫笛等伴奏，后加入筝、琵琶等弦索乐器。北曲则源于唐宋大曲、宋词、诸宫调和北方民间曲调，偏爱使用衬字，曲风生动活泼。

以秦岭、淮河流域为分界线，南北广大地区的音乐风格明显不同，淮河以南地区音域较窄，节奏规整，音符密集，形式单一，而淮河以北音域较宽，旋律舒展，较南方而言形式多样。南方地区的音乐多以五声音阶为主，音乐风格流畅清新、秀丽温婉，音符时值较短，节奏简单规整，句段之间均匀；北方地区则多以七声音阶为主，音乐风格豪放爽利，嘹亮激昂，时值较长，段落灵活自由，节奏复杂富于变化。北方音乐与南方音乐不同，旋律节奏上变化较少，感情上偏稳定统一。从哲学心理和美学思想上看，音乐的流变受儒家思想浸淫较深，遵循“中和”的礼乐观，强调得乎其中，和谐不能过度。儒家音乐哲学认为只有“尽善尽美”和“文质彬彬”的音乐可以教化民众，规范社会，巩固政权，与礼制相辅相成，并且具有平衡社会阶级关系的功能。《礼记·乐记》[①]中有云：“乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。”由此可见，北方礼制下真正需要的音乐是在周文化体系下，“审一以定和”的稳定声音，并且社会各阶层只有这一个主音。

南方音乐风格与北方迥异，王夫之在《楚辞通释》中说：“楚，泽国也，其

① ［清］纪昀，等，撰. 四库全书［M］. 北京：线装书局，2007.

南沅湘之交，抑山国也，迭波旷宇，以荡遥情，而迫之以崟嶔戍削之幽苑，故推宕无涯，而天采矗发，江山光怪之气，莫能掩抑。”一种文化的特点可以从政治、历史和哲学背景中寻求答案。中国南方在古代因为长江天险的存在，因此远离政治、军事中心，王权大一统的思想对南方人影响较少，是一块远离政治中心，环境相对封闭的区域。南方的居民大致可以分为两部分，一部分是当地的土著，他们划区而治，各行其政，缺乏统一的意识。另一部分是因战乱从北方迁徙而来的民族，如客家人和楚苗人。他们因遭受来自统治者的迫害和战争而颠沛流离，因此满怀悲愤惶恐之情。因此南方艺术多在相对封闭的土壤中繁衍自己的艺术风格，表现出好奇求新，不断探索的精神，不满足于现状和单一的外部环境。因此南方音乐富于动感，体现出活力之美，有着大胆的想象和丰富的情感。

南方音乐的主体风格属于悲凉哀怨类型。西晋文学家左思《吴都赋》有云“登东歌，操南音”，唐代李善在《文选》[①]中注：“南音，徵引也，南国之音也。”三国时期杜挚在《笳赋》中也有“吹东角，动南徵”之句。可见，徵调式是“南音”的重要特征。清人陈澧在《切韵考》[②]卷六中提出音韵学，宫角属平声，商徵羽属去声。同时期的邹汉勋也认为，徵声应归去声。在音韵学中认为，去声分明哀远道，南音的主调则是哀怨抒情的。目前文献中仅存的先秦和汉代的楚歌以及《楚辞》等文学作品来看，悲凉、哀怨的主调颇为突出。宋代学者黄伯思在《新校〈楚辞〉序》中提道：“《楚辞》顿挫悲壮，或韵或否者，楚声也。”无论是荆轲的《易水歌》还是项羽的《垓下歌》，抑或是刘邦悲歌《大风》和刘彻的《秋风辞》，均以凄婉悲凉、感人肺腑的音乐风格为主。

明代康海《沜东乐府》[③]序中论南北曲之流变时又云：“古曲与诗同。自乐府作，诗与曲始歧而二矣，其实诗之变也。宋元以来，益变益异，遂有南词北曲之分。然南词主激越，其变也为流丽；北曲主慷慨，其变也为朴实；惟朴实，故声有矩度而难惜；惟流丽，故唱得宛转而易调；此二者，词曲之定分也。”南北曲以渊源之殊致，与音乐上之不同，其差别如此。

明代魏良辅在《曲律》中提道：“北曲以遒劲为主，南曲以婉转为主。”明代徐复祚亦云：“我吴音宜幼女清歌按拍，故南曲委婉清扬；北音宜将军铁板，

---

① ［梁］萧统，编.［唐］李善，注. 文选［M］. 上海：上海古籍出版社，1986.

② ［清］陈澧，撰. 罗伟豪，点校. 切韵考［M］. 广州：广东高等教育出版社，2004.

③ 《沜东乐府》是明代陕西武功人康海所著的一部散曲集。康海，字德涵，生于明宪宗成化十一年（1475），卒于明世宗嘉靖十九年（1540），明代北曲重要代表人物之一。

歌大江东去，故北曲硬挺直截。”[①]同时期的戏曲家王骥德在《曲律》[②]自序中亦认为：“粤自北词变为南曲，易慷慨而风流，更雄劲而柔曼……南北二调，天若限之。北之沉雄，南之婉柔，可画地而知也。”

林语堂在《中国人》[③]中提到，中国南北方属于不同的两种风土人情。北方民风粗犷豪放，南方民风温柔和婉，而它们的不同又使相同的中国精神联系在一起，形成一个民族。地域文化导致民族个性的差异，民族个性的差异又直接影响了文化艺术形态的不同，有不同的文化环境就会有不同的音乐风格。而音乐风格的不同首先体现在各地民歌风格的不同，而后由民歌逐渐影响到器乐、声乐以及乐制。从今天民歌的分布来看，同是陕西地区的民歌，陕北地区与陕南地区的差异就比较明显。陕南民歌更接近四川民歌，而陕北民歌则相近于宁夏、山西等地的民歌。不可否认，自然地理分界对人文环境分界的影响极大，而人文环境的分界则直接造成音乐文化发展的不同。而这种在不同音乐文化圈独立发展的音乐艺术除了因为行政力量和战争较少有机会发生碰撞融合外，其音响形态上的差异使人感受到音乐文化地域风格的不同。

经历了几千年文化的沉积，我们可以明显感受到南北方音乐风格的差异，这种差异不是偶然形成的，而是与南北方各自不同的地域文化不可分割。音乐是人类运用一定的音乐符号对于生存环境的美好反映，是人感于物、发于情的体现。音乐风格的形成也不是偶然和一蹴而就的，它是不同地域文化经过长时间的积淀而形成的。

南方景色奇异变幻，遍布山川湖泊，容易构成神秘感，因此巫道之风盛行，有崇神信鬼的习俗。这种神秘文化的昌盛造成民风多追奇逐异，文艺作品多思想玄虚，风格空灵。无论是华美的楚辞汉赋，还是形式复杂的道教仪式音乐，抑或是玄虚的禅宗思想都出自南方。南北方音乐风格与宗教以及哲学美学观有着密切而深刻的联系。在道家人文传统中浸淫的南方民众自然就偏爱错综奇异的美感。道家的代表作品《老子》就体现出南方人对于阴柔美的偏爱。从道家的发展史来看，道教音乐多以南方为基地，弘扬音乐魅力，体现出阴柔清婉的风格。而北方人多受儒家文化的影响，儒家哲学是入世哲

① 南北词广韵选·第1742卷[M]. 上海：上海古籍出版社，2002.

② [明]王骥德，著. 陈多，叶长海，注释. 曲律[M]. 上海：上海古籍出版社，2001.

③ 林语堂. 中国人[M]. 北京：群言出版社，2009.

学，主张修身齐家治国平天下，注重实际，这与北方一马平川的地理风格一样，北方人讲究务实尚直，光明正大，在音乐上追求统一简单，气势如虹。加之北方是历代王朝逐鹿的战场，所以大一统的思想比较强烈，中央集权的专制思想影响很深，这就造成了北方音乐变化较少，调性统一稳定。这些都与儒家思想以及“中和”的礼乐观密切相关。

奔流数千年的长江孕育出几千年的璀璨音乐文化，迤逦温婉的南方音乐正是建立在此基础之上。“南音”是中国音乐史上最早出现的地域音乐概念，后人渐渐将南方音乐统称为南音。左思的《吴都赋》中有云：“登东歌，操南音。”其中南音就是泛指南方音乐。除了南音以外，“南风”[①]也有南方音乐的概念。

南北方音乐的风格相差较大，北方音乐旋律多简洁朴素，南方则繁复多变。孔子认为北乐“绘事后素”的风格与刘勰在《文心雕龙》中提到的“惊采绝艳，难与并能矣”的南乐形成了鲜明的对比。除了风格特点的不同外，南北方音乐在曲式结构上的差异也较为突出。北方民歌常使用对应性的上下句，两句间材料对比变化不大，即使四句体也少有变体形式。南方民歌则恰好相反，南方人偏爱错综美的艺术风格，因此南乐无论在套曲曲式还是单曲曲式上都更加灵活多变，民歌多为起承转合的四句体，有承接的句式，也有对比和照应的句式，给人以复杂而丰富的美感。

第二节　南北方民歌艺术对比

一个地区音乐技术的不同主要体现在声乐与器乐两个方面，声乐对于音乐技巧要求较低，又贴近人民生活，因此更能准确反映一个地区的风土人情。它取材于民间，内容皆反映人民的日常生活与情愫，感情质朴率真，语言精练易懂，并且具有极强的传播性。因为语言和风俗的差异较大，民歌也有着浓郁的地方色彩，并且从大的格局上可以分为南方民歌和北方民歌。即使是同宗的民歌，所呈现出的音乐风格也有极大的差别，无论在调式、旋法、节奏、润腔结构等方面都存在着极大的差异。

① 见司马迁《史记·乐书》。

中国南北两个地区自古就秉承两种不同的文化系统，不同的文化系统中又孕育了不同的文化精神，不同的文化精神又影响了本土的艺术形态，而艺术形态中受影响最大的即是贯穿在两个文化圈内的民歌。从音乐艺术形成的初期到今天，民歌一直是人类社会生活与思想感情最为直接的表现形式之一。与人们日常生活紧密相连的民歌内容多涉及爱情和劳动，极大地突出了个体的情感，强化了感性的思维色彩。北方民歌与南方民歌的差异其实也是所属文化圈的差别。以秦岭-淮河一线为界的长江流域和黄河流域，无论是气候、土壤还是环境、风俗皆不相同，两个地区形成了两种完全不同的文化气质，这两种文化气质直接体现了南北两方的文化精神差异。民歌的曲风也与自然环境有着密不可分的关系。

北方山川叠嶂，气势雄浑，山水、气候孕育出的文化风格粗犷而直率，因此，民歌的节奏铿锵，曲风嘹亮。加之平原较多，文化流通频繁，民歌的流传也较为广泛。北方地区一直处于政权的中心，有辽阔苍茫的大地，有绵延不断的黄土高原，在这片土地上有大漠长河的孤独气质，也有“天苍苍，野茫茫”的宽广胸襟，受到《诗经》影响的民歌在流传中接受理性思维的选择和加工，同时也体现出一种厚重的历史使命感，具有极强的忧患意识。在北方如此的文化生态氛围中营造的是苍茫、悲壮的历史感，而不是空灵而清逸的想象。因此北方的民歌体现出理智、厚重的理性精神。较有代表性的是陕北的民歌。在陕北较为恶劣的自然环境中，人们只有大声呐喊似乎才能振动心灵，为了生存而不断努力的精神使歌声中带有悲壮和苍凉之美。

南方的山水、气候异于北方，地形复杂，山川的阻隔使诸多深藏在密林中的部落山村多处在封闭状态，口口相传的民歌自然也流传较慢。至今，在南方经济落后的偏远山区依然可以听到具有原始形态的民歌。南方基本处在农耕文化的社会形态中，其经济一直属于自给自足的自然经济，而社会成员较少与外界联系，多处于隔绝状态。南方适宜的自然环境，湿润的空气造成了物产的丰富，而富足的生活使人们处于舒适的生存环境，也造就了平和的民族性格，使南方民歌中总透露着一种和谐美好的感觉。因此与北方雄壮豪迈的民歌曲调相比，南方的民歌则倾向于体现悠扬的流动美。南方的民歌除了具有鲜明的随意性外还特别强调个体的独立，在音乐中展现本民族的感性精神。

即使简单的四句体，南方的民歌也可以缩减为三句体、三句半和两句半等多种形式，还可以扩成四句半和五句、五句半、联八句和穿歌体等。例如，

南方民歌中的五句子山歌就有多种变体，结构极为多变。较为常见的有五句体的单段体，组合变化形式多样，主要形式有以下几种：第一，五句体，此句式已经初具单三部思维，代表作品有湖北民歌《花上加花爱坏人》；第二，两乐句体的五句体，代表作品有《清早起来把门站》；第三，具有起承转合性质的乐句形式，由四个乐句配上五句词，如湖北嘉鱼的山歌《同甘共苦两相宜》。五句子除了单段体，还有两段体，相比较音乐的结构较为长大，因此叙事和抒情性就会增强，如湖北通山的民歌《梅竹经地霜雪磨》。此作品在民歌中使用了较为复杂的两人对唱的盘歌形式，甲乙两人先各唱一段，两段的音调、调式和结构都不相同，这就形成了对比性的单二部曲式。除了单段体和两段体外，在南方还有板腔变奏体的四段体，这样的多段体结构更为复杂多变，如民歌《不为喊歌我不来》。变化更多的江陵民歌《喊我情哥吃火烧》已经呈现出典型的单三部曲式，全曲构成分呈示、对比和再现三个部分。由此可见，南方民歌的结构思维偏爱复杂美，其音乐实践中存在大量以唱词体式特点为标志的曲体。这样的音乐审美习惯早在先秦时期就已经出现，例如《楚辞》中的《九歌》就是多章联曲体，长大而复杂。

北方民歌的歌词密集而充实，注重咬字的气势，多用真声演唱；南方则更注重腔调的韵味，歌词较少，咬字柔和，多用假声演唱。北方民歌节奏密集，乐句多短小，要求歌唱者呼吸快速而灵活；南方民歌则节奏舒缓，乐句长而气息稳定。这些都与各地的民风有密切的关系，北方人率直爽朗，因此歌词语言充实丰富，对所要表达的内容也直接具体；而南方人细腻委婉，在歌唱中着重用音乐和声音来表达情感，以会意的方式来传达感情。

南方民歌多以五声调式为主，其中没有 fa 和 si，即使是出现，一般也以清角为宫、变宫为角进行旋律转换，南方民歌在 mi 到低八度 sol 的五声旋律中，突出 sol、la、do、re 这些主干音，因此南方民歌较北方民歌圆润而舒畅，旋律如绵延的波浪；北方民歌则多以七声调式为主，东北突出主干音 sol、do、mi，西北突出 sol、do、re，旋律以跳进居多，旋律线呈大幅度陡峭峰状。在曲式结构方面，南方民歌多为起承转合的四句结构，每一句都是连贯的独立长句，终止音多为五度关系，最后的终止音往往是第一句终止的下方五度自由移位；北方的民歌则以上下句为主，而且每句一般都包含着两个短句，上下句终止音以四度关系为主。

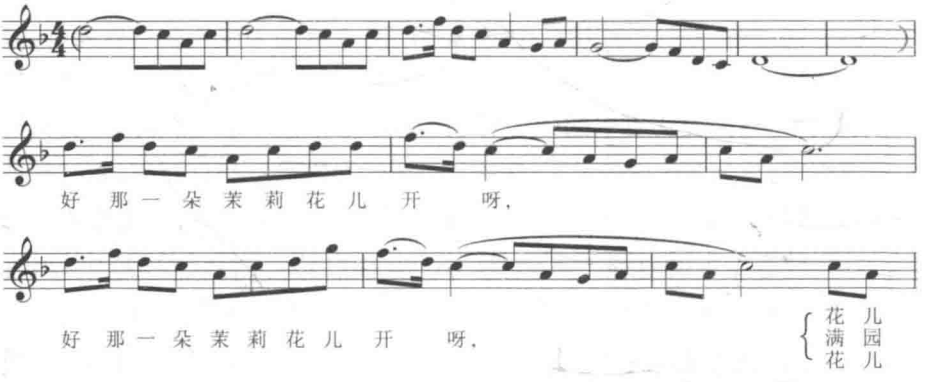
最为典型、流传最广的是我国第二国歌《茉莉花》，这首源于清代道光年间名叫《鲜花调》的歌曲，流于北方则旋律跌宕起伏，明快清亮，开阔通达，节

奏疏散，大量运用临时变音和上下滑音，充满北方小调的感觉；流于南方则旋律优美，细腻流畅，充满诗情画意，节奏密集，较少运用倚音和变音，有南方水乡之美。

曲谱一　东北《茉莉花》

茉莉花

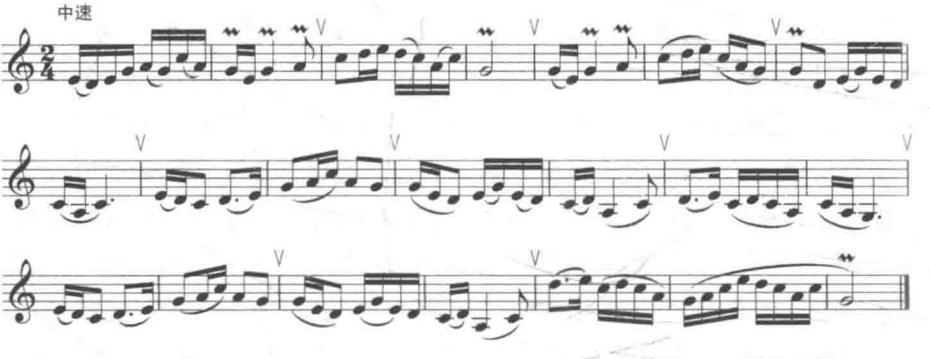
东北民歌



曲谱二　江苏《茉莉花》

茉莉花

江苏民歌



通过对比分析，我们可以看出南北方民歌最根本的差异是文化精神的不同，也就是理性精神和感性精神的对比。南方民歌形成于感性文化形态的基础之上，用一种浪漫的表达方式反映积极乐观的人生态度。北方民歌则形成

于理性文化形态的基础之上，是用理性文化方式来反映客观的现实世界。

在民歌曲风上，南北也有极大的差异，配合民歌演奏的器乐部分也各有特色。周公之礼作乐之时，南北方皆以青铜乐器为重，随着礼崩乐坏，南方较为轻巧的乐器开始成为用乐的主流。南方在伴奏乐器上多喜欢用丝竹乐、吹管类乐器，如用竹笛等来表现南方优美轻盈的曲风，而北方虽然也使用类似胡琴、三弦等丝弦乐器，但是多为配合锣镲等打击乐器，曲风活泼热闹，乐器多为唢呐、锣鼓、拍板等。

南方音乐常用的核心音调多使用狭小音程关系的调式，强调大二度、小三度等音程的连接关系，音乐的律动感强，音感偏窄小。多用五正声音阶，较少用偏音，即便偶有使用，也不作为同宫系统音阶调式的常规音级，只是用于丰富旋律色彩，润饰调式。北方音乐则与南方不同，音乐审美倾向于大音程关系的调式，强调大三度、纯四度的宽音程连接，音乐跳跃感强，音感偏宽大。在调式上多使用带有偏音的六声、七声音阶。

中华音乐自诞生之时到现代音乐的出现经历了多次融合与对峙，由于南方人和北方人在生存环境、生活、性格和语言等文化背景方面有巨大的差异，导致南北音乐的发展也有极大的不同。南北方音乐的不同来自于南北方文化的差异，而南北方文化的差异则来自于南北方人民生存环境的客观原因和民族个性的主观原因的不同。

第三节　先秦南北方音乐文化对比

先秦时期，诗歌、音乐和舞蹈是一体的。《礼记·乐记》中记载："金石丝竹，乐之器也。诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐器从之。"宋代郑樵亦有云："自后夔以来，乐以诗为本，诗以声为用，八音六律为之羽翼耳。"[①]英国乔治·汤姆逊在其著作《论诗歌源流》[②]中提道："总之，舞蹈、音乐、诗歌三种艺术开头是合一的。它们的起源是人体在集体劳动中有节奏的运动。这运动有两个构成部分——身体的和嘴巴的。前者发展

① ［宋］郑樵．通志略［M］．上海：上海古籍出版社，1990．

② ［英］乔治·汤姆逊，著．袁水拍，译．论诗歌源流［M］．北京：作家出版社，1955．

为舞蹈,后者发展为语言。开始是标志节奏的、无意识的呼喊,后来发展为诗的语言和普通语言。抛弃了口唱,运用工具来表演,于是无意义的呼喊就转而化为器乐的起源。达到所谓的诗,第一步是舞的取消。这样就变成了歌。在歌中,诗是音乐的内容,音乐是诗的形式。"可见,在人类早期诗歌舞是密不可分的。

北方音乐文化在诗歌方面以《诗经》为源头,以四言诗为主要形式,曲风典雅、庄重,符合礼制要求;南方则以《楚辞》为源头,以七言等长句为主,节奏变化丰富,文采富丽,情感丰富,曲风浪漫,音乐形象绮丽多变。李泽厚在《美的历程》中如此评价两者的区别:"《诗经》是把远古传说和神话、巫术逐一理性化,把神人化,把奇异传说化为君臣父子的世间秩序的宗法制的产物。而《楚辞》则是集中表现了一种充满浪漫激情,保留远古传统的南方神话——巫术的文化体系。"

《左传·成公九年》中记载:"晋侯观于军府,见钟仪,问之曰:'南冠而絷者,谁也?'有司对曰:'郑人所献楚囚也'……问其族,对曰:'伶人也。'公曰:'能乐乎?'对曰:'先人之职官也,敢有二事?'使与之琴,操南音。"可见先秦时期,各国都形成了自己独特的服装特色和音乐风格,并且可以被一一辨别出来。由此可见,音乐文化的地域特点已经形成,并且相互之间有所交流,彼此互为题材的同时又保持各自的特色。例如,楚国就吸收了北方部分音乐作品。《楚辞·离骚》中有诗句:"启《九辩》与《九歌》兮;奏《九歌》与舞《韶》兮。"《楚辞·招魂》中有云:"二八齐容,起郑舞些……吴歈蔡讴,奏大吕些。"这些诗句中都可以看到北方礼乐对于南方音乐的影响。

姜亮夫在《楚辞学论文集》[①]中做了以下总结:"楚人之诗,其遣词定调,与十五国不同,此稍习战国以来至汉初文学者,皆可明晰指陈之事实。《三百篇》者,周家诗乐话音也,其体缠绵重沓,古人以'温柔敦厚',状之,情实在虚,而《候人》《越人》之歌,篇章单行,语句明快,多五、七言,至屈宋而褒然为一大流,其流汪洋自恣,上天下地,远通域外,覃及鬼神,神天神地,生天生地,语楚语也,调楚调也,习楚习也,事楚事也,火楚火也,无一而非楚,其方国神性至强烈,其气象、其言语、其情调,皆与《三百篇》不同。"

秦汉以前,因为周天子的势力多在中原及北方,所以南方民歌极少在采风范围内,流传下来的仅有《徐人歌》《接舆歌》《孺子歌》和《越人歌》等。这

① 姜亮夫.楚辞学论文集[M].上海:上海古籍出版社,1984.

些南方不同地方色彩的民歌作品与北方音乐的句式有明显的不同。长江中下游影响最大的地域音乐是“楚声”，其作品的文本多保存在《楚辞》中，如《九歌》。《九歌》是楚国南部祭祀时演唱的一套歌曲，这与楚俗“信鬼而好祠，其祠必使巫觋作乐歌舞以娱神”有关。楚歌以其虚幻迤逦、抒情拟人的特点，突出地方特色和艺术成就与北方音乐形成鲜明的对比。

春秋战国时期，各国音乐之间的相互影响不断增大，其中原因主要来自以下几个方面。首先是战争活动频繁，混乱的战事造成了大量民众和乐工的逃亡与迁徙。其次是商业的发展，商业发展的加剧造成音乐活动交流增多，各地以音乐谋生的民间音乐家会出现在不同国家。《列子·汤问》中就记载：“昔韩娥东之齐，匮粮，过雍门，鬻歌假食。既去而余音绕梁欐，三日不绝，左右以其人弗去。”再次，统治阶层在外交活动中音乐表演活动是必不可少的，交换乐人和赠送乐器也是重要的手段之一。《史记·秦本纪》中就提道：“缪公……问其地形与其兵势尽察，而后令内史廖以女乐二八遗戎王。”无论是主观行为还是客观行为，这些都对音乐文化的交流有着重要的影响。

《诗经》和《楚辞》两部作品集的音响部分已经不能复制，所以历代的研究多偏向于文学范围。但是作为当时音乐作品的文本记载，其对礼乐的影响以及自身文本音乐性的研究都应当受到音乐学界的重视。这两部作品集的音乐性应当从两个方面得到体现：首先是语音层面，由于当时音响随时间消逝的不可复制性，所以通过音响反映作品是不可能完成的，但是后期出土的相关文物却可以从一个侧面展示当时音乐的基本情况。其次是语义的音乐性。诗歌与音乐原为共生，有具体意义的语言与音乐的律动是可以互动的，其音乐性在于呈现出礼乐文化以及当时音乐发展的环境。而语言揭示的动态意象对于两部作品集来说是非常重要的，它在作品中起到配合语音的节奏和旋律的作用。

《诗经》中“风”部的作品全部以民间歌曲为原型，《楚辞》虽不是直接取自民歌，但是也深受楚歌的影响。在长期的口头传播中，民歌不但表达了人们对于生活的热爱，也反映了民众的生活状态。

北方为“史官”文化，南方为“巫官”文化，它们是中国古代社会南北方两种内涵和风格完全不同的文化形态。巫与史两种不同的文化形态，最为显著的差别在于对鬼神观念的不同，巫文化体系的商、楚地民族认为一切事物皆靠鬼神庇佑，对于鬼神有一种天生的亲近和依赖。《尚书·君奭》载：“我闻在昔成汤既受命，时则有若伊尹，格于皇天。在太甲，时则有若保衡。在太

戊,时则有若伊陟、臣扈,格于上帝……故殷礼陟配天,多历年所。”可见,商、楚之地的人把统治者权力的来源归于大巫。楚国更是“信巫鬼,重淫祀”。《汉书·郊祀志》记载“楚怀王隆祭祀、事鬼神,欲以获福助、却秦师,而兵措地削、身辱国危”。可见统治者信奉鬼神。而在历史文化体系中的北方人虽然也信奉鬼神,却更多关注人类本身的力量,对于祖先十分尊崇。随国大夫季梁曾经提到“夫民,神之主也,是以圣王先成民而后致力于神”,可见北方人民认为对神的祷告与对人民的关爱是统一的,并且民众的利益高过于神灵。

虽然两者同样祭祀鬼神,但是两者祭祀的对象和看待人神关系是不同的。楚地凡事皆占卜,祭祀被称为“淫祀”。《礼记·曲礼下》认为“淫祀”为“非其所祭而祭之,名曰淫祀”。楚地祭祀的鬼神繁多至极,认为万物皆有灵,与神灵的交往十分直接,人神相杂之风盛行。望山一号墓出土的竹简上记录了祭祀的对象除了先王,还有山川等神祇。天星观一号墓中祭祀的就有“司命”“云君”“大水”“地宇”等。《国语·楚语》中记载了楚地巫风的情况:“夫人作享,家为巫史,无有要质。民匮于祀,而不知其福。烝享无度,民神同位。民渎齐盟,无有严威。神狎民则不蠲其为。”《楚辞》中神灵的世界与人间的一样,充满了各种情感,甚至人与神灵可以产生感情。而北方周人祭祀得更多的是天地和祖先,他们神化祖先,相信“君权神授”。以借助天命使得统治显得顺应天意,因此在祭祀神灵的时候多了敬畏和疏远。在《诗经》中多是威严的祷告之辞,将神灵置于高位,与人类有着极大的距离。这两种在根本上存在极大差异的文化体系使人们在音乐表现上选择了不同的风格,形成了音乐文化的不同根源。

巫文化背景下的音乐形式为“巫乐”,“巫”自古就与音乐歌舞有直接且密切的关系。恩格斯认为:“舞蹈是一切宗教祭奠最主要的组成部分。”甚至有研究认为,巫字即是由甲骨文的“舞”字演化而来。汉代许慎在《说文解字》①中做了如下解释:“巫,祝也,女能事无形,以舞降神者也,象人两袖舞形。”从这段解释中可以看到,巫在原始社会中不但是沟通人、神的桥梁,还精通音乐舞蹈,并且他们以音乐舞蹈来取悦神灵和神灵沟通,在此时期音乐舞蹈和“巫”密不可分。《商书·伊训》提道:“恒舞于宫,酣歌于室,时谓巫风。”可见在先秦时期,音乐歌舞是体现巫楚风格的最佳形式。从远古时期,人们的宗教仪式活动就离不开巫术歌舞的存在。尤其是在以“巫”为精神信仰的

① [汉]许慎.说文解字[M].北京:中华书局,2013.

巫楚文化中，歌舞更是不可缺少的。东汉王逸在《楚辞章句》[1]中有云："昔楚国南郢之邑、沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祀必作歌乐鼓舞以乐诸神。"

南方的巫乐是一种表现丰富、婉转抒情、令人赏心悦目的音乐形式，目的是为了满足自身对音乐的需求，更看重音乐本身的艺术性。而在北方的儒家观念中，音乐在社会发展中有着举足轻重的地位，甚至直接影响到政治的稳定，而音乐本身的美感则放在次要的地位，目的是为了教育平民的好恶从而追求人道之正。巫乐中那些活跃和缠绵绮丽的情绪让儒家所谓的正统思想无法接受。《吕氏春秋·侈乐》就提道："楚之衰也，作为巫音。"直接把导致楚国衰退的原因归于巫乐。朱熹在《楚辞集注》中就提出："荆蛮陋俗，词既鄙俚，而其阴阳人鬼之间，又不能无亵慢荒淫之杂。"可见，巫文化体系中，音乐不仅娱神而且悦人，使人在"声色俱佳"的歌舞表演中，与心目中的神灵共同欣赏，共同欢乐。

楚地音乐多声音繁复，色彩鲜明，拥有大胆的想象和强烈的情绪感染力，而中原的音乐受礼乐制度的束缚，追求"中和宁静之美"。《诗经》的美学意义在于讲"和"与美，而《楚辞》的美学纲领则是《惜诵》中所说"发愤以抒情"。一个政治色彩浓厚，一个抒情意识强烈。从艺术发生学来看，《楚辞》更符合其产生的内在规律。楚乐艺术在原始神话的基础上形成了自己独特的色彩，与北方音乐"言志"的本质不同，它充满了强烈的情感色彩和瑰丽的想象，在浪漫主义的基础上建立了楚文化的象征体系。

造成这一差异的客观原因主要是地理环境的不同。在文化地理学的理念中，地理环境在很大程度上决定了文化的走向，因为它是人类生存的基本空间，关系着人们生存的方式和风俗习惯，从而影响了文化艺术的传统。南方较北方而言，自然地理条件优越，气候温和，山川秀丽，水源丰富，自然资源富饶，因此较早形成了发达的农耕业。长江流域山清水秀，景色秀美，山川纵横密布，加上经济繁荣，这就使得南方人与自然的关系和谐，较少存在对抗心理，人文风格偏柔和，音乐偏于柔婉美，形式复杂缱绻，繁复流动。这与北方平川浩荡，苍茫雄浑的气质，平直明了的音乐思维正好相反。

从主观原因来看主要有二：

其一为南北方的语言不同。南方方言种类繁多，即使是同为南方，上海话与苏州话就有极大的不同。南方人说话多是"吴侬软语"、低声细腻、轻音

① [汉]王逸.楚辞章句·九歌序[M].台北:台湾商务印书馆,1983.

慢语，保留了古汉语中入声的发音。如粤方言、湘方言、吴越方言皆如此。而北方方言多字正腔圆，铿锵有力，直截了当，因此北方的音乐多奔放热烈。各地方言的不同是构成各种曲体不同风格的根本原因，南方的弹词如同南方温软的语言一样，让人产生柔婉和亲切感，而北方的鼓词则高亢响亮，如同北方语言的潇洒有力。

其二，由于南北方的民族个性不同。南方民风细腻，性格较温和含蓄，多使用柔和安静的表达方式，因此南方音乐以写景抒情为多，使人在音乐中享受到安静平和的感觉。北方民风粗犷，生活简单，性格较豪放，审美倾向于刚强有力的表达方式。因此北方音乐给人以激情奔放、刚劲有力的感觉。

第三章

《诗经》音乐文化背景分析

《诗经》被公认为是一部可以配乐演唱的诗歌作品集，音乐、舞蹈和诗歌融会成最直接、最深刻的艺术形式，通过这种艺术形式，人与神之间可以沟通，人与人之间可以交流。因此《诗经》中存有大量的祭祀诗、宴享诗以及和人们日常生活息息相关的诗歌。随着周公制礼作乐，《诗经》也因为承载礼制而达到了新的高度，但是严格的礼制形式也固化了音乐形式，从而限制了音乐艺术的发展。随着诗歌的发展，诗歌舞一体的局面开始出现分化，音乐与诗文逐渐有了各自独立发展的新趋势。春秋晚期，随着生产力的发展以及周王朝的政治变革，奴隶社会开始逐渐向封建社会过渡，经济、文化、习俗都有较大的改变。在这样的背景下，上层建筑的艺术形态开始出现新的变化。礼制逐渐丧失自己的主导权，音乐也从为政治服务逐渐转变为个人享受的工具。到了战国时期，作为礼乐制度最为重要的承载者之一，《诗经》已经不能满足新兴封建地主阶级的审美要求，华丽灵活的郑卫之音逐渐成为艺术审美的主流，无论是民众还是上层阶级皆倾向于旋律变化丰富、形式多样的郑风、卫风，《诗经》逐渐失去了社会音乐审美的支撑。

第一节　《诗经》是礼乐的重要承载者

公元前11世纪，周王朝建立。周公旦制礼作乐，其目的是在国家规定的礼制下，按照不同等级的礼制仪式选择不同级别的音乐，从而更好地执行礼制。这意味着“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼”的祭祀文化开始向礼乐文化转型，同时也体现了统治阶层从崇尚神权逐渐向崇尚伦理转变。中国传统音乐不再仅是生活中的听觉享受，而被赋予了更为丰富的功能性内涵，它除了具备娱乐等实用性，也承载了封建礼制的使命。在春秋战国时期，《诗经》就是礼乐文化中最为重要的承载体之一。

一、礼乐相须以为用

何谓“礼”？《说文解字》[①]中有云：“礼，履也。所以事神、致福也。”《礼记·礼运》[②]篇则云：“礼者，君之大柄也。”礼作为典章制度，是社会政治制度的体现，用于维护上层建筑，并且成为人与人交往中的礼节仪式。孔子言：“君子之道，辟则坊与？坊民之所不足者也。大为之坊，民犹逾之，故君子礼以坊德，刑以坊淫，命以坊欲。”[③]

何谓“乐”？《说文解字》[④]中解释为：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。”孔子有云：“贫而好乐，富而好礼，众而以宁者，天下其几矣。”[⑤]乐有雅乐和俗乐之分。雅乐多用于上层社会，无论是审美还是色彩都符合礼的规范和伦理要求，俗乐则是与宫廷雅乐相对的音乐种类，在形式上突破了旧的声律格局。

“礼”有广义和狭义之分。广义的“礼”是指风俗信仰，包括礼仪制度，与人民的生活息息相关。狭义的“礼”则指礼仪。“乐”则是承载“礼”的一种仪式。《曲礼》中记载“礼尚往来，往而不来非礼也，来而不往亦非礼也”。礼乐制度是维系周王朝秩序稳定的重要制度之一。“周代礼乐文化的特点不在于周代是否有政治、职官、土地、经济等制度，而在于周代是以礼仪即一套象征意义的行为及程序结构来规范调整个人与他人宗教群体的关系，并由此使得交往关系、文化、社会生活高度礼仪化。”[⑥]

礼乐最早出现在夏商，确立于两周时期。“国之大事，在祀与戎”[⑦]，国家祭祀仪式中使用的音乐是礼乐最为重要的组成部分。《礼记·曲礼上》[⑧]中有云：“道德仁义，非礼不成；教训正俗，非礼不备。分争辨讼，非礼不决。君臣、上下、父子、兄弟，非礼不定。宦学事师，非礼不亲。班朝治军，莅官行法，

---

① [汉]许慎. 说文解字[M]. 北京：中华书局，2013.

② [汉]戴胜. 礼记[M]. 北京：中华书局，2007.

③ 杨伯峻. 论语[M]. 北京：中华书局，2013.

④ [汉]许慎. 说文解字[M]. 北京：中华书局，2013.

⑤ 杨伯峻. 论语[M]. 北京：中华书局，2013.

⑥ 陈来. 古代宗教与伦理[M]. 北京：三联书店，1996.

⑦ [汉]郑玄，注.[唐]孔颖达，等，正义. 礼记正义[M]//[清]阮元，校刻. 十三经注疏. 北京：中华书局，1980.

⑧ [汉]郑玄，注.[唐]孔颖达，等，正义. 礼记正义[M]//[清]阮元，校刻. 十三经注疏. 北京：中华书局，1980.

非礼威严不行。祷祠祭祀,供给鬼神,非礼不诚不庄。是以君子恭敬撙节,退让以明礼。"我们可以看出礼在当时无处不在,涉及生活的方方面面。礼制有森严的等级划分,不同等级用乐的标准也不同,音乐在礼制中占有举足轻重的地位。《礼记·仲尼燕居》[①]提道:"礼也者,理也;乐也者,节也。君子无理不动,无节不作。不能诗,于礼缪;不能乐,于礼素;薄于德,于礼虚。"又云:"达于礼而不达于乐,谓之素;达于乐而不达于礼,谓之偏。"从上述文献我们可以看出礼与乐之间紧密的关系,礼为乐的内在,乐为礼的外在,两者是礼乐制度皆不可或缺的因素。正如郑樵在《通志》中所云:"礼乐相须以为用,礼非乐不行,乐非礼不举。"

《礼记正义》[②]有云:"王者功成作乐,治定制礼。其功大者,其乐备;其治辩者,其礼具。"《春秋左传正义》中提道:"武王崩,成王幼弱,周公践天子之位,以治天下。六年,朝诸侯于明堂,制礼作乐,颁度量,而天下大服。七年,致政于成王。""周公摄政君天下,弭乱六年而天下大治。乃会方国诸侯于宗周,大朝诸侯明堂之位……制礼作乐,颁度量,而天下大服,万国各致其方贿。七年,致政成王。""周公居摄六年,制礼作乐,天下和。""周公摄政,一年救乱,二年克殷,三年践奄,四年建侯卫,五年营成周,六年制礼作乐,七年致政成王。"诸多文献记载皆谓周礼制定于周公旦,自此时期,周礼开始逐渐完善和体系化,确立了一系列的典章和制度,并且树立周礼的权威性,在此背景下,先秦音乐进入了礼乐阶段。

周礼的目的在于以亲疏为依据,以等级为秩序,从而确定民众社会地位的尊卑,划分各阶层的等级秩序、权利和义务,维护和巩固周王朝的统治地位。王国维在其《殷周制度论》[③]中有云:"周人制度之大异于商者,一曰'立子立嫡'之制,由是而生宗法及丧服之制,并由是而生封建子弟之制,君天子臣诸侯之制;二曰庙数之制;三曰同姓不婚之制。此数者,皆周之所以纲纪天下。其旨则在纳上下于道德,而合天子、诸侯、卿、大夫、士、庶民以成一道德之团体。周公制作之本意,实在于此。"足见周公制礼的目的是希望基于血缘宗法的关系,在宗教性的礼制基础上建立以血缘家长制为核心的社会规范、

---

① [汉]郑玄,注.[唐]孔颖达,等,正义.礼记正义[M]//[清]阮元,校刻.十三经注疏.北京:中华书局,1980.

② [汉]郑玄,注.[唐]孔颖达,等,正义.礼记正义[M]//[清]阮元,校刻.十三经注疏.北京:中华书局,1980.

③ 谢维扬,主编.王国维全集[M].杭州:浙江教育出版社,2010.

道德伦理观和行为准则，从而形成国家秩序以及相关的礼仪和仪式，并且化族权为政权，推行至生活的各个领域。这种严格的等级制度需要一种温情的形式被世人接受，音乐就成为礼制最温暖美丽的“外衣”。

先秦时期的音乐，本是诗、乐、舞“三位一体”的综合艺术形态，在巫觋音乐文化时期，祭祀活动中礼乐一体，但处在核心地位的是“乐”，而非“礼”。周初建立礼乐制度后，音乐成为礼的载体，核心地位则是“礼”，是周代统治者礼制治国的重要组成部分。“乐”受到“礼”的规范和制约，但礼制仅是一种外在规范，如果希望礼制顺利推行，音乐这一承载形式是必不可少的，郑樵认为“礼非乐不行”①。礼制在推行之时，为了划分等级秩序，维护王权的威严，必然会加大阶级矛盾，而“乐者，乐也，人情之所不能免也”②。统治阶级希望通过运用音乐的节奏和音响“和同”人性，陶冶个体心灵情感，教化人伦，调和人和人之间的对立，引导民众依礼而行，从而维护统治阶级的领导。文献中有记载“故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁”“乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲”③。可见，音乐的发展可以减少和避免社会出现的对立情绪，渲染统治者的亲和力。因此郭沫若指出：“乐须得礼以为之节制，礼也须得乐以为之调和。礼是秩序，乐是和谐。礼是差别，乐是平等。礼是阿波罗（Apollo 太阳神）精神，乐是狄奥尼索司（Dionysos 酒神）精神。两者看来是相反的东西，但两相调剂则可恰到好处。”④

二、《诗经》在礼仪中的使用

根据《周礼》与《仪礼》的记载，《诗经》已经纳入国家礼制仪式并且规定了用乐程序，这就说明它不但有歌辞存世还有活态的承载，《诗经》中绝大部分内容都入选于礼制仪式。所谓“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”即可证明。《诗经》作为礼乐的意义就在于对王室和诸侯国宫廷礼制仪式和日常所用乐舞的歌辞记录。这些作品不但有周王室通过征集来的各诸侯国之乐舞，还有宫中大司乐成员的创作，亦有诸侯国相关人员参与的创制。

---

① ［宋］郑樵. 通志略［M］. 上海：上海古籍出版社，1990.

② ［汉］郑玄，注. 礼记正义［M］. 北京：中华书局，1980.

③ ［汉］郑玄，注. 礼记正义［M］. 北京：中华书局，1980.

④ 郭沫若. 青铜时代·公孙尼子与其乐理论［A］. 郭沫若全集［M］. 北京：人民出版社，1982.

项阳老师在《诗经与两周礼乐之关系》[1]中提出,《诗经》"风"部多来自社会底层,描述了当时社会的各个方面,再现社会的生活形态。民间流传的民歌一旦采来进行整理和入乐就已经模糊了原本的面貌和意义,皆依照周礼完成。如《仪礼》中"乡饮酒""乡射礼""燕礼"之"乡乐"即是"周南"中的《关雎》《葛覃》和《卷耳》,以及"召南"中的《鹊巢》《采蘩》和《采蘋》。这三种礼制属嘉礼和宾礼,是礼制仪式的有机组成部分。"雅"部则偏重于宫廷,作品涉及宫廷生活的各个方面。《诗经》"雅"类作品《仪礼》用在"乡饮酒""燕礼"和"大射仪"。其作品包括《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》《白华》《鱼丽》《南有嘉鱼》《南山有台》《由庚》《崇丘》《南陔》《由仪》《华黍》《新宫》,在五礼中也归属于嘉礼和宾礼。小雅篇中存在大量与祭祀、祈福相关的篇目,如《楚茨》《信南山》《甫田》《大田》《瞻彼洛矣》《桑扈》等,以及为宾礼所用的《宾之初筵》。其中31篇大雅,虽未被《周礼》与《仪礼》列入仪式仪轨,多为两周时期歌颂君王或关心民生,相信在某些礼制场合也有使用。"颂"部为"宗庙之音"。《诗经》"颂"有三,为周颂、鲁颂、商颂,为宗庙祭祀乐歌。学界认为周颂应为周王室祭祖所用,诸如周颂之《良耜》《丰年》《载芟》等篇,显现出农耕文化中社会祭祀仪式,鲁颂则是为了祭祀本国君主。学界认为商颂成于东周时期,是宋国君王祭祖的乐歌。三颂显然不能与六乐之祭相提并论,周颂对应的是周王室最高级别祭祀仪式中的陪祀者,鲁颂与商颂属诸侯国君主之祀。

《诗经》除了"风"部来自原始民歌,其余的诗篇基本来自于宗周时期。其中《周颂》部分时间较早,《左传·宣公十二年》中记载:"楚子曰……夫文止戈为武,武王克商作《颂》曰:'载戢干戈,载櫜弓矢。我求懿德,肆于时夏,允王保之。'又作《武》,其卒章曰:'耆定尔功',其三曰:'铺时绎思,我徂维求定。其六曰:'绥万邦,屡丰年。'夫《武》,禁暴、戢兵、保大、定功、安民、和众、丰财者也,故使子孙无忘其章。"

王国维在《观堂集林·周大武乐章考》中依照《乐记》之记载指出《大武》由《诗经》中六篇组成:"夫武始而北出,再成而灭商,三成而南,四成而南国是疆,五成而分周公左、召公右,六成复缀以崇。"此说虽然将《诗经》六篇补齐,但是与《左传·宣公十二年》的记载有出入。今人高亨在《诗经今注》中指出"《大武》有舞有歌,舞分流畅,歌分六章,歌《武》篇;三场象征伐南国,歌

① 见项阳老师新浪博客 http://blog.sina.com.cn/xiangyang2006.

《赉》篇；四场象征服南国，歌《般》篇；五场象征周公统治东方，召公统治西方，歌《酌》篇；六场象征班师还朝，歌《桓》篇。战国人说，《大武》是武王、周公所作。这六篇原是一篇的六章，今本分为六篇，而且篇次已错乱”。后阴法鲁在《诗经中的舞蹈形象》一文中指出《大武》的歌词为《诗经》中的《酌》《武》《赉》《般》《桓》。而《宗周与礼乐文明》一文中认为《大武》的编次是《周颂》中的《武》《时迈》《赉》《酌》《般》《桓》。

马端临在《文献通考》中提道：“用九献，王服衮冕而入，奏《王夏》；后服副袆从王而入，则奏《齐夏》；次尸入，奏《肆夏》……次奏黄钟为宫、大吕为角、太蔟为徵、应钟为羽，路鼓、路鼗、阴竹之管、龙门之琴瑟、《九德》之歌、《九韶》之舞于宗庙之中奏之。若乐九变，则人鬼可得而礼矣……次王出迎牲入，奏《昭夏》……三献也。后于是荐朝事之笾豆，时堂上以大吕之调，歌《清庙》之诗；堂下以黄钟之调，作《大武》之乐。奏《大武》之诗，则歌《维清》及《大武》之诗。献后稷尸时乐同。降神乐章则歌《思文》。献先王、先公则大司乐云。奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以飨先祖。先王、先公乐章，则歌《天作》。献文王尸歌《清庙》，献武王尸歌《执竞》，乐同先王、先公……凡四献也……既九献，王乃冕而总干戚率群臣，王在东舞《大武》，乐皇尸。又皮弁而舞《大夏》，兼作六代之乐，遂行加爵，为旅酬之始。”可见，《诗经》在周代祭祀仪式中的重要性和服务于礼制的实用性。其用于礼仪的情况分析如下：

（一）《颂》部诗篇在礼仪中的使用情况

表 3-1 《颂》部在吉礼中的用乐情况

篇　名	文献记载中使用情况
清庙	《毛诗序》：“祭文王也。”
维天之命	《毛诗序》：“太平告文王也。”
维清	《毛诗序》：“奏《象舞》也。”
裂文	《毛诗序》：“成王即政，诸侯助祭也。”
天作	《毛诗序》：“祀先王、先公也。”
昊天有成命	《毛诗序》：“郊祀天地也。”
我将	《毛诗序》：“祀文王于明堂也。”
时迈	《毛诗序》：“巡守告祭柴望也。”
执竞	《毛诗序》：“祀武王也。”
思文	《毛诗序》：“后稷配天也。”

续表

篇　名	文献记载中使用情况
臣工	《毛诗序》:“诸侯助祭遣于庙也。”
噫嘻	《毛诗序》:“春夏祈谷于上帝也。”
振鹭	《毛诗序》:“二王之后来助祭也。”
丰年	《毛诗序》:“秋冬报也。”
有瞽	《毛诗序》:“始作乐而合乎祖也。”
潜	《毛诗序》:“季冬荐鱼,春献鲔也。”
雝	《毛诗序》:“禘大祖也。”
载见	《毛诗序》:“诸侯始见乎武王庙也。”
有客	《毛诗序》:“微子来见祖庙也。”
武	《毛诗序》:“奏《大武》也。”
闵予小子	《毛诗序》:“嗣王朝于庙也。”
访落	《毛诗序》:“嗣王谋于庙也。”
敬之	孔颖达疏:“群臣进戒嗣王之乐歌也。谓成王朝庙与群臣谋事,群臣因在庙而进戒嗣王。”
小毖	孔颖达疏:“嗣王求助之乐歌也。谓成王初始嗣位,因祭在庙而求群臣助己。”
载芟	《毛诗序》:“春籍田而祈社稷也。”
良耜	《毛诗序》:“秋报社稷也。”
丝衣	《毛诗序》:“绎宾尸也。”
酌	《毛诗序》:“告成《大武》也。”
桓	《毛诗序》:“讲武类祃也。”
赉	《毛诗序》:“大封于庙也。”
般	《毛诗序》:“巡守而祀四岳河海也。”
駉	歌颂鲁僖公之文治
有驳	同上
泮水	歌颂鲁僖公修泮宫,克服淮夷
閟宫	歌颂鲁僖公承祖先王之道以及其丰功伟绩
那	《毛诗序》:“祀成汤也。”
烈祖	《毛诗序》:“祀中宗也。”
玄鸟	《毛诗序》:“祀高宗也。”
长发	《毛诗序》:“大禘也。”
殷武	《毛诗序》:“祀高宗也。”

嘉礼中的使用情况:《周颂》中的《酌》,以磬、鼓、瑟、笙、管和钟演奏,“燕礼”用于乐舞。《清庙》,以瑟演奏,用于天子视学和秋时养老登高,两君相见笙歌。《维清》,以管演奏,用于天子视学和两君相见。《大武》,以鼓、瑟、笙、磬、钟、镈、建鼓、应鼙、颂磬、鼗等演奏,天子视学时用于乐舞。《振鹭》,以钟、磬、鼓演奏,用于两君相见后撤宴。宾礼中的使用情况:《执竞》《思文》,以钟、磬、鼓等演奏,用于天子享元候。

(二)《小雅》在礼仪中的使用情况

吉礼中共使用4篇,分别为《楚茨》《信南山》《甫田》和《大田》。宋代王质在《诗总闻》中提到《楚茨》“蒸尝之祭也”;《信南山》为“荐新之祭也”。清代凌廷堪认为《楚茨》“言王朝卿大夫之祭也”。《甫田》,是籍田农政典礼中的乐歌,祭祀方社、田神;《大田》为收获时节祭四方之神的乐歌。嘉礼中的使用情况:《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》以瑟和箫演奏,主要用在“乡饮酒礼”中的工歌、合乐、无算乐,“燕礼”中工歌、无算乐、“大射”生歌和无算乐以及诸侯接待友邦使者。《鱼丽》《南有嘉鱼》《南山有台》以“瑟”演奏,在“乡饮酒礼”中用于合间歇、合乐和无算乐,在“燕礼”中用于间歇和无算乐。《常棣》《伐木》《蓼萧》《湛露》《彤弓》《颁弁》《瓠叶》以钟、磬、鼓演奏,主要用于燕礼和宴饮。宾礼中的使用情况:《湛露》《彤弓》以瑟、琴演奏,服务于诸侯、贵族朝聘燕享。《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》,以瑟、箫演奏,用于诸侯、贵族朝聘燕享。

(三)《大雅》在礼仪中的使用情况

吉礼中共使用17篇,《文王》《械朴》《大明》《旱麓》《灵台》《皇矣》《文王有声》,此7篇为祭祀文王。《下武》为祭祀武王。《生民》为祭祀后稷。《公刘》为祭祀后稷曾孙公刘。《绵》为祭祀太王古公。《假乐》为祭祀成王。《行苇》《既醉》《凫鹥》3篇为描述礼仪结束后的饮宴和祝祷活动。《思齐》为祭祀文王祖母、文王之母和文王之妻等。《云汉》用于祭天祈雨。嘉礼和宾礼使用3篇,《文王》《大明》《绵》,以琴、瑟为乐器,用于两君相见。《行苇》用于嘉礼,以钟、磬、鼓为乐器,用于宴饮。

(四)《诗经》“风”部作品亦用于礼制仪式

“周南”中的《关雎》《葛覃》《卷耳》以及“召南”中的《鹊巢》《采蘩》《采蘋》皆用于嘉礼,以鼓、磬、瑟、笙、管、钟等乐器演奏,用于“乡饮酒礼”和“乡射礼”中的合乐、无算乐和乡乐。“燕礼”中用于乡乐、无算乐以及迎接宾客

的房中乐。项阳在《〈诗经〉与两周礼乐之关系》中提道："《仪礼》中乡饮酒、乡射礼、燕礼之乡乐即是'周南'之《关雎》《葛覃》《卷耳》和'召南'之《鹊巢》《采蘩》《采蘋》。以上三种礼制属嘉礼和宾礼，既然将这六首乐歌以'乡乐'归之，便为礼制仪式之有机组成，这是'拿来主义'，是《周礼》和《仪礼》中以功能性意义赋予'乡乐'者，乡乐是为礼乐的有机构成。"他认为"召南"中《驺虞》用于乡射礼和大射仪，《貍首》篇后世以为"逸诗"，常与《驺虞》同用。

（五）佚诗在礼仪中的使用情况

佚诗在吉礼中共使用五篇：分别为《王夏》《肆夏》《昭夏》《齐夏》《族夏》，郑玄在《周礼注疏》中提道："王出入，奏《王夏》；尸出入，奏《肆夏》；牲出入，奏《昭夏》……夫人祭，奏《齐夏》；族人侍，奏《族夏》。"[①]嘉礼中使用情况：《南陔》《白华》《华黍》《由庚》《崇丘》《由仪》以笙演奏，用于"乡饮酒礼"中的间歇、合乐和无算乐。"燕乐"中用于间歇和无算乐。宾礼中使用情况：《肆夏》《韶夏》《纳夏》，以鼓、朔鼙、瑟、笙、磬、钟、建鼓、应鼙、颂磬、鼗等演奏，用于天子宴请。

三、"礼崩乐坏"与"郑卫之音"

礼乐作为维护社会秩序的一种政治工具，与政治的兴衰有着极其密切的关系，"礼非乐不行，乐非礼不举"。随着战国时期周王室势力的衰退，礼乐也失去了内在支撑力，各个诸侯国已经不再严格遵守周礼制度，频繁出现诸侯僭越天子之礼仪，大夫僭越诸侯之礼仪，天子利用礼乐征伐诸侯和大夫难以推行，礼乐制度从鼎盛时期逐渐衰落。《论语·阳货》[②]中有云："君子三年不为礼，礼必坏；三年不为乐，乐必崩。"孔子认为，如果长期不使用礼乐就会造成礼乐制度的瓦解，"礼崩乐坏"就成为春秋战国时期的一个代表性现象。但是"礼崩乐坏"中的"礼"是指"西周之礼"，用前一阶段的礼去衡量后一时期的礼制是有局限性的。春秋时期礼制已经仪式化和规范化，与社会生活的距离也日渐加大，人们多是被动且机械地实施逐渐僵化的典礼。礼制在表象上已经脱离了人们的日常生活，也失去了赖以生存的生活环境。

究其原因，除了周天子势力衰微之外，诸侯对于特权的追求也日渐兴起，周王室对于分封国的赏赐过多，造成王室控制的土地减少，而诸侯之间不断

---

① ［汉］郑玄. 周礼注疏［M］. 上海：上海古籍出版社，2010.

② 杨伯峻. 论语［M］. 北京：中华书局，2013.

发生战争，兼并领土，并且通过开荒等方法不断扩张领土，以致个别诸侯国的势力甚至超过了周王室，在他们眼中，周王室的存在仅是利用的工具，仅是一种象征。由于诸侯势力的不断膨胀，不再仅仅满足于领土的增加，他们甚至觊觎王室特权。司马迁在《史记·礼书一》[①]中如此描述："礼由人起。人生有欲，欲而不得则不能无忿，忿而无度量则争，争则乱。先王恶其乱，故制礼仪以分之养人之欲，给人之求，使欲不穷于物，物不屈于欲，二者相待而长，是之所起也。""周衰，礼废乐坏，大小相逾，管仲之家，兼备三归。循法守正者见侮于世，奢溢僭差者谓之显荣。"

《诗经》作为礼制的重要承载者，从民间鲜活的表达方式发展到宫廷庄严的语言形式，说明它已经成为周王朝政治的附庸，其生命力也渐趋弱化，已经背离了最初的艺术起源规律，不再是人最本原的情感表达。逐渐固化的礼乐已经不能再满足民众的精神需求，且逐渐被灵活生动的音乐形式取代，这种音乐形式即"郑卫之音"。随着周礼的逐渐瓦解，人们的情感和审美需要得到释放，这种来自郑卫之地的新音乐形式就成为音乐的热点。此新声形式多样，音调优美，又被称为"郑声"。其音乐大致分为两种审美取向，一为"怨以怒"，二为"哀以思"。这种审美取向恰恰与雅乐"乐而不淫，哀而不伤"的音乐审美完全对立。作为礼乐维护者的孔子坚决反对，他认为，"放郑声，远佞人；郑声淫，佞人殆"也，并且"恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也"。但艺术的生命力是强大且无法阻挡的，只有符合音乐规律的音乐形态才能成为一个时期的艺术热点。

今人孙作云在其论文《〈九歌〉与民歌的关系》[②]中提出："新声原来是民歌，以后随地主阶级势力的扩大，成为地主阶级的乐舞。"具有强大生命力的郑声在战国中期甚至风靡了黄河流域，不断南传，逐渐被南方本地的民歌同化，并对楚歌有所影响。1983 年，绍兴郊区出土了战国时期的乐俑文物（见图 3-1），此文物证明郑卫之风在当时已经流传到越国一带。屈原在《楚辞·大招》中提道："代、秦、郑、卫，鸣竽张瑟。伏戏《驾辩》，楚《劳商》只。讴和《扬阿》，赵箫倡只。"并且他在《楚辞·招魂》中亦有描述："肴羞未通，女乐罗些。陈钟按鼓，造新歌些。《涉江》《采菱》，发《扬荷》些……长发曼鬋，陆离些。二八齐容，起郑舞些……宫廷震惊，发《激楚》些。"足见此时，郑风在楚

① ［汉］司马迁. 史记［M］. 北京：中华书局，2013.

② 孙作云. 天问研究［M］. 郑州：河南大学出版社，2008.

地已占有一席之地，南北方音乐已经出现了融合趋势。

班固认为："乐尚雅。雅者，古正也，所以远郑声也。"雅乐即正乐，是指符合周礼规范的音乐，并且具有较高的音乐技术。在《诗经》国风部分，郑卫之音的作品达60篇之多，占总数近百分之四十。与国风中大部分较为短小的篇章相比，郑卫之音多为大段歌谣，音乐技术上相对成熟，水平较高。这种现象从一个侧面也证明了雅乐随着政治的改变而受到了郑卫之音的冲击。魏文侯曾高调声称："吾端冕而听古乐，则唯恐卧，听郑卫之音，则不知倦。"梁惠王直接表示："寡人非能好先王之乐，直好世俗之乐耳。"孟子虽然非常遗憾礼制衰退，但是面对郑卫之音的盛行也不得不承认"今之乐犹古之乐也"。

图3-1　1983年浙江绍兴坡塘战国墓所出青铜伎乐铜屋

音乐（包括音乐、歌舞及诗歌等）是一种发于内心的艺术形式，它强调形式独立与个体情感的表现，追求个性独立与生命自觉意识。正是因为礼制的逐渐衰微，它摆脱了固化形式的束缚，焕发出新的生机。这皆是缘于"礼要求将乐变为控制人性自由的工具，乐则在艺术本质支配下努力挣脱礼的束缚，这一内在'张力'关系"①。春秋战国时期的音乐逐渐摆脱了等级礼制等政治性因素的束缚，给自身艺术形式的充分发展扩展了空间，不但如此，乐音音响组合形式也摆脱了综合艺术模式的束缚，实现了乐音形式本体的自由表现。

在这个时期，青铜乐器形制逐渐完备，无论是地域分布的扩展，或者是铭文中乐器音律的发展，抑或是器乐演奏形式与风格内容的多样，都显示出器乐脱离诗歌而独立的新风尚，成为春秋音乐艺术摆脱等级礼制束缚，脱离综合性艺术样式，实现音响本体自由展现的鲜明例证。春秋大变革的社会背景，也使乐人发生相应变迁，由此造成不同地域间更为广泛的音乐交流，促成音乐艺术的进一步繁荣。

① 李宏峰. 礼崩乐盛[M]. 北京：文化艺术出版社，2009.

第二节 《诗经》对南方文化的影响

春秋战国时期，北方的强大和繁荣造就了中国文化的第一个高潮，传统文学的经典之作如《诗》《礼》《书》和《乐》等都产生在北方。《礼记·王制》中称："南方曰蛮。"《史记·楚世家》中也记载："熊渠曰：'我蛮夷也，不与中国之号谥。'"可见，相对北方而言，南方一直属于边缘地带，文化相对落后。随着楚国的兴起和强大，有一批学者开始追求儒家奉行的礼乐文化。《孟子·滕文公上》有云："陈良，楚产也，悦周公、仲尼之道，北学于中国。北方之学者，未能或之先也。"[①]这一文化现象必然影响到南北两方礼乐制度的发展趋势。

一、南方对《诗经》的追捧

周天子统治时期，礼乐制度推广至统治区域的每一个角落。《诗经》也因为其在礼乐文化中的重要地位而在南方深受重视。目前见到关于南方用诗较早的文献是《国语·晋语四》，它记录了春秋时期楚成王引用《诗经》中《曹风·候人》的情况[②]。在春秋中后期，楚庄王、共王、康王和灵王等人对诗的引用达到了一个鼎盛时期。《左传·宣公十二年》[③]记载了楚庄王对于《武》[④]诗的大段引用和评论，《左传·定公十年》也记载了春秋后期楚昭王引用《大雅·烝民》[⑤]，足见当时南方国君对于《诗经》的熟悉程度。

《郭店楚简》与《上海博物馆藏战国楚竹书》中的竹简包含了战国时期南方贵族大量引诗和论诗的内容。在此时期，赋诗和引诗之风大盛，各诸侯国君在各种场合都习惯赋诗言志，以诗明志，受此风影响，南方的国君对《诗经》

---

① [春秋]孟子. 十三经注疏[M]. 北京：中华书局影印阮元校刻本，1980.

② 《国语·晋语四》："子玉曰：'然则请止狐偃。'王曰'不可'。《曹诗》曰：'彼己之子，不遂其媒。'邮之也。夫邮而效之，邮又甚焉。效邮，非礼也。"

③ 见附录二：《左传》所见春秋"赋诗"年表。

④ 《左传·宣公十二年》："楚子曰：'非尔所知也。夫文，止戈为武。武王克商。'作《颂》曰：'载戢干戈，载櫜弓矢。我求懿德，肆于时夏，允王保之。'又作《武》，其卒章曰'耆定尔功'。"

⑤ 《左传·定公十年》："君子曰：'此之谓弃礼，必不钧。'《诗》曰：'人而无礼，胡不遄死。'"

也相当重视。《国语·楚语上》记载了楚庄王请教申叔时教育太子，申叔时曰："教之春秋，而为之耸善而抑恶焉，以戒劝其心；教之世，而为之昭明德而废幽昏焉，以休惧其动；教之诗，而为之导广显德，以耀明其志。"可见，南方统治阶级认为王宫贵胄也应当学习《诗经》，对《诗经》十分重视。

正是因为南方国君重视《诗经》才使得《诗经》在南方得到了较为完整的保存，统治者甚至无视其中部分篇章对楚国带有敌意和轻视。例如《小雅·采芑》中有云："蠢尔蛮荆，大邦为仇。"《商颂·殷武》记载："挞彼殷武，奋伐荆楚。"楚国不但没有删除这些有辱国家的诗句，而且较好地保存并且加以应用。例如《左传·襄公二十六年》中记载："子木曰：夫独无族姻乎？对曰：虽有，而用楚材实多……《商颂》有之曰：不僭不滥，不敢怠皇。命于下国，封建厥福。"除此之外，南方贵族阶级热衷于在不同场合运用《诗经》中的诗句进行外事交流，根据《左传》《国语》中的记载，楚国人引诗、赋诗达24次，甚至高于卫国和齐国等北方国家的相关记载。其中楚庄王引诗的记载最多，《左传·宣公十二年》记载楚庄王战胜晋国后连续四次引用了《周颂》，可见当时楚国上下用诗的频率之高和对它的重视程度。

《楚辞》兴起于南方之时，《诗经》的地位在北方已日现颓势。战国时期，诸侯混战，周天子统治势力渐弱，礼制混乱，各个诸侯国的统治者不统于王，引诗之风逐渐衰退。《战国策》中记载，统治者引诗仅有十次，较之前已经大有减少，从"不学诗，无以言"发展至战国时期秦异人即使"不习于诵"依然被立为太子①，可以看出《诗》在统治者心中的地位远不如春秋时期。甚至很多学派反对《诗》等文学典籍，如《商君书·农战》中提道："农战之民千人，而有《诗》《书》辩慧者一人焉，千人者皆怠于农战矣。"再加之此时期百家争鸣，各个学派寻求兴起之路，《诗经》的地位更加日渐衰微。

反之，此时的南方呈现出对《诗经》等儒家文化的追捧，《战国策》中记载楚国面临秦国进攻以及春申君说服秦昭王罢兵均引《诗》。南方对《诗经》十分重视与熟悉，虽然外交场合引诗的风气在北方已经逐渐衰微，但在楚国却频繁使用。这一现象在目前出土的考古资料中有直接的证明，例如《郭店楚简》和《上海博物院馆藏战国楚竹书》这两批最具影响力的竹简中引《诗》就多达百次，还有很多论诗和逸诗的记载。《孔子论诗》也是目前所见最早的论诗专著，由于南方君主对于《诗经》的重视，记录之时采用二尺四寸长竹简，是

① 出自《战国策·秦策五》。

用于“钞经典和律令、仪典”的专用竹简。南方统治阶级的推崇逐渐影响到朝廷内外，极大地促进了《诗经》在南方的传播。

各个诸侯国的使者将周王朝编排的《诗经》带回各自国家，并将其用于礼制祭祀和日常交往。楚国虽然称王但形同列国，为了示好周天子，对于聘问、朝贡不敢有丝毫怠慢。春秋时期有无文本《诗经》流传在南方，目前不得而知，大胆推测，不同国家和不同阶级之间为了赋诗和引诗时更直接地表达自己的想法，便于对方理解，客观上要求《诗经》版本的统一，因此赋引之风应当会促使统一版本《诗经》的传播。

马银琴认为，春秋时期《诗经》的传播方式大致可以分为三类：“乐工歌诵、赋诗言志和引诗证事”①，主要依靠不同的人物在不同的场合进行口头交流传播。战国时期《诗经》应当已经形成了文本形式，《韩非子·和氏》②中提道：“商君教秦孝公……燔《诗》《书》而明法令。”《史记·秦始皇本纪》③中记载“天下敢有藏《诗》《书》，百家语者，悉诣守尉杂烧之”。又见《商君书·农战》④中提道：“虽有《诗》《书》，乡一束，家一员，独无益于治也。”这些记载都显示《诗经》的文本形式在战国时期已经较为普遍。鉴于笔者目前收集的文献和文物资料仅有《阜阳汉简》中涉及南方《诗经》的文本形式，暂推测此时期南方主要以口头方式传播。以口头为主的传播方式因为缺乏固定形式的文本记录，必然会造成传播过程中出现衍变。根据当前出土的文物与文献资料显示，南方流传的《诗经》版本在文字和语句上与北方存在诸多不同，比如语句颠倒，诗句残缺，语气助词和诗意与今传本不同等。笔者对《阜阳汉简·诗经》的研究表明，此版本与北方齐、鲁、韩、毛四家诗有所不同，但这一研究与论文无直接关系，暂不赘述。

据《左传》和《国语》记载，楚人赋诗和引诗高达24次，没有歌诗的记载。歌诗需要乐工来演唱，赋诗需要吟唱，虽然歌诗或者赋诗都具有一定音乐性，但赋诗的音乐性较弱。有可能南方统治阶级并不认同北方音乐的审美趋势，轻视《诗经》的音乐性，突出其文本和所具有的政治性。楚国与北方虽都是以口头方式传播《诗经》，但南方更偏向于引诗证事。

《诗经》对于南方音乐文化的影响除了体现于古代文献，还可追溯至近

① 马银琴. 周秦时代《诗》的传播史[M]. 北京：社会科学文献出版社，2011.

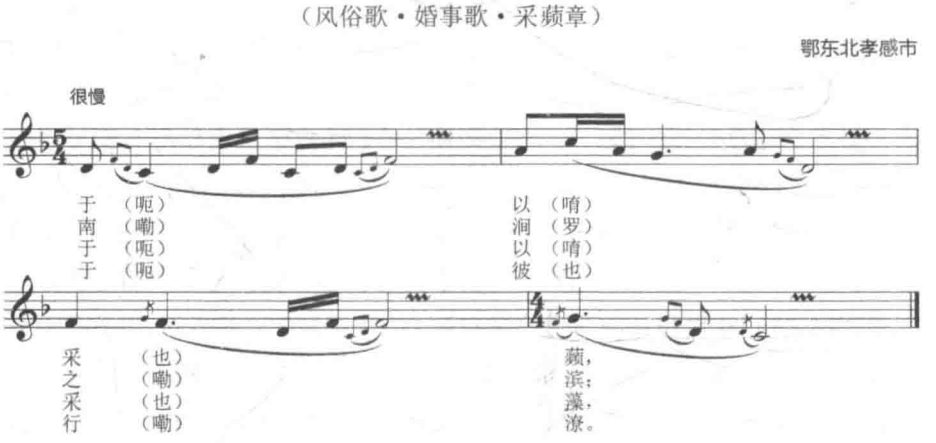
② 国学整理社. 诸子集成[M]. 北京：中华书局，1954.

③ [汉]司马迁. 史记[M]. 北京：中华书局，1959.

④ 国学整理社. 诸子集成[M]. 北京：中华书局，1954.

代。至今荆楚一带，即今湖北、湖南一带婚丧仪式中的“歌诗”很多都是《诗经》中的篇章。虽然曲调经过几千年的口传心授可能会发生较大的变化，但是至今仍然在民间仪式音乐中使用，可见其在南方地区流传之广和影响之深。①

（一）鄂东北区孝感人在婚礼中进行“三献”和“加冠礼”时需要演唱歌曲，其中所唱的《采蘋》《鹊巢》皆采自《诗经·召南》，全诗为四言四句三段。曲谱如下：

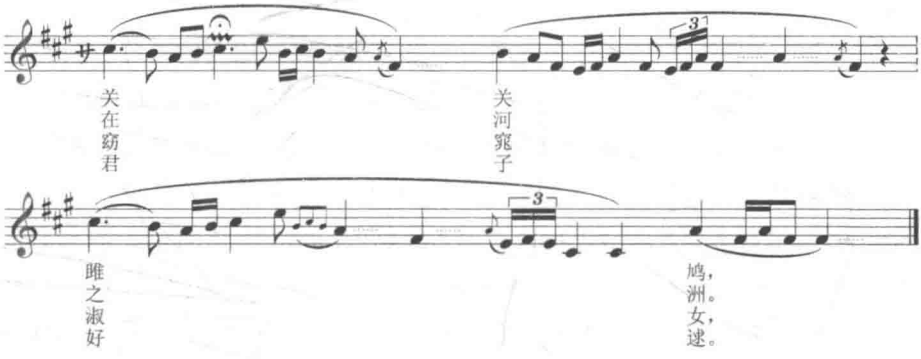


（三）湘西地区的土家族在婚礼中“告祖”仪式三献礼部分使用平腔演唱《诗经·关雎》篇，一个字对应一乐句，《关雎》共五段，每段四句，全诗共反复20次。曲谱如下：

① 以下曲谱皆来自于《中国民间歌曲集成·湖北卷》（以下称《湖北卷》）、《中国民间歌曲集成·湖南卷》。

关 雎

湘西土家族

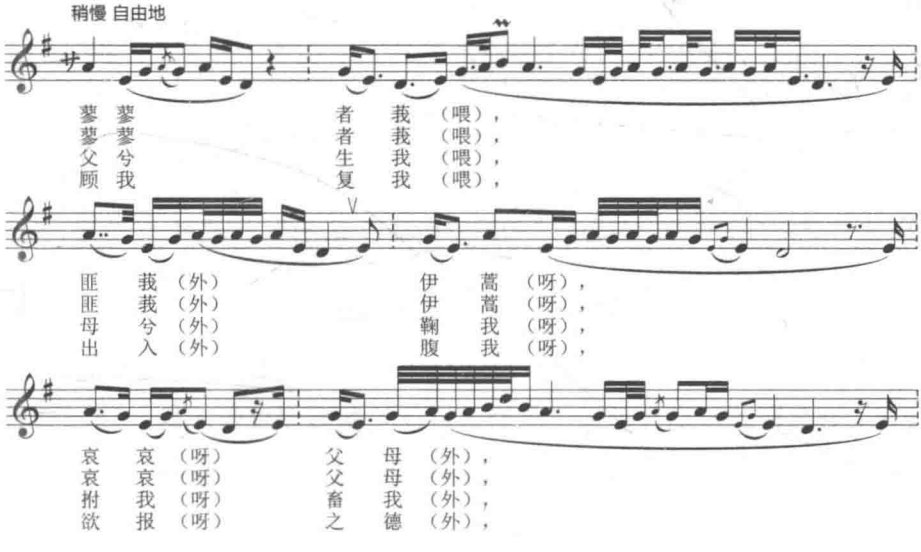


鄂东南地区大冶人在丧礼之“孝祭”的“三献礼”中亦会使用《诗经》中的部分歌曲，其中“第一献礼”中所唱的第一首诗《蓼莪》采自《诗·小雅·谷风之什》的第一、二、四章。全诗四段十六句，此曲调重复16次。曲谱如下：

蓼莪诗

（风俗歌·堂祭·夜祭）

鄂东南大冶县



类似上述情况的诗歌演唱在荆楚之地甚为流行，这里就不一一赘述，但

是可以肯定的是来自北方的《诗经》歌曲至今仍运用在南方民间的祭祀礼仪中。

二、《诗经》对《楚辞》的影响

《诗经》和屈原的《楚辞》是我国文学史上两座巍然屹立的高峰。《诗经》与《楚辞》之间是否为继承关系，学界观点不一。有部分学者认为，两者之间并非继承关系，其中以过常宝和陈桐生为代表。过常宝认为，王逸"依《诗》取兴"的观点是不理解屈原文化的背景，这种误解或许是出于保护《楚辞》的目的，但应当不是其真实的面貌。因此《楚辞》与《诗经》之间不可能有先后的继承关系，而《离骚》这些作品是接受了楚地多少年来"巫术祭歌"的抒情传统。[①] 陈桐生则认为，楚辞文化是楚巫文化与战国士文化的结合，是一种融会了战国时代文化精神与楚地民俗的新质文化，而且认为《离骚》的比兴形态要早于《诗经》。[②]

也有学者提出《楚辞》是对《诗经》的继承，尤其是国风部分。理由如下：

其一，从内容上来看，《诗经》多是描述不同阶级在现实生活中的感受，多数诗篇反映了对政治的不满。《楚辞》亦是如此，屈原作品中表现出了忧国忧民精神以及对人民的同情和热爱。两者不同的是，《诗经》采用的是现实主义的手法，而楚辞则充满了浪漫主义的色彩。

其二，《诗经》国风部分虽然经过了编者的修改和润色，但是依然可以感受到强烈的民间文学色彩，《楚辞》则是在民间文学的基础上又得以发展。屈原继承了《诗经》对民间歌曲的关注，在《楚辞》中大量使用了方言和口语。可以说《楚辞》充满了浓郁的地方色彩，是我国最早的方言文学。宋朝黄伯思在《新校楚辞序》[③]中曾经提道："盖屈宋诸骚皆书楚语、作楚声、纪楚地、名楚物，故可谓'楚辞'，若些、只、羌、谇、蹇、纷、侘、傺者，楚语也；悲壮顿挫或韵或否者，楚声也；兰、茝、荃、药、蕙、若、芷、蘅者，楚物也。"

其三，《诗经》三百篇中多用"四言"，说明音乐形式和节奏较为固定，其原因主要是奴隶社会文学形式较简单以及礼制制度较为严格。《楚辞》对《诗经》的音乐虽有所继承，但其音乐风格迤逦，变化较多，所以并不仅仅局限

---

① 过常宝. 上下求索——一个祭祀的模式[J]. 文学遗产，1996(6).

② 陈桐生. 楚辞与中国文化[M]. 西安：陕西人民教育出版社，1997.

③ [清]纪昀，等. 四库全书[M]. 北京：线装书局，2007：298.

于四言这一单一形式，其在创作中，加入了多言的诗句形式，扩充了诗歌的艺术表现力。在传世的十余首楚歌中，《楚人颂子文歌》和《楚人为诸御己歌》等皆是四言。《优孟歌》《河上歌》《申包胥歌》虽有四言，多夹杂了六言和七言。

其四，《楚辞》借鉴了《诗经》的比兴手法又所有不同，其突破了《诗经》中较为简单、材料多来自自然实景的比兴手法，综合运用了历史神话、自然景色和传说等材料，使诗句的想象更为浪漫，情感更为丰富。西汉刘安认为："国风好色而不淫，小雅怨诽而不乱，若《离骚》者，可谓兼之矣。"依照他的观点《离骚》吸收了风雅的精髓。《汉书·艺文志》也有云："楚臣屈原，离谗忧国，皆作赋以风，咸有恻隐古《诗》之义。"明确指出屈原对于《诗经》的借鉴和继承。王逸在《楚辞章句》的序中提道："《离骚》之文，依《诗》取兴，引类譬喻。"他认为《诗经》的兴法对于《楚辞》的影响是直接的。刘勰也曾提道："楚襄信谗，而三闾忠烈，依诗制骚，讽兼比兴。"纳兰性德指出："屈原赋二十五篇，其源皆出于《诗》，故《离骚》名经，以其所出之本同也。"（见《通志堂集·赋论》）后世的学者对此观点也做了延伸，其中刘师培在《南北文学不同论》中提到屈原的作品"芳草美女，托物喻志，志行芳洁，符于二《南》之比兴"。

其五，国风多采集于民间，民间经过专业训练的乐人极少，因此音乐形式较为简单，多是抒情小调，调子变化较少，多重章叠句反复咏叹，即使改变也仅是在一章之中更换三两个字。国风与一般民间歌谣相似，尤其是原始性的歌曲叙事成分较少。虽然《雅》《颂》规模较大，但都不能与《离骚》这样长篇的抒情诗相比肩。屈原的教育背景和个人素质造就了他的艺术高度。在创作中，他把抒情和叙事有机地结合起来，表现出或悲愤，或沉痛，或抑郁，或奔放的充沛感情。

细读《楚辞》，可以发现其中部分诗句化用了《诗经》中的诗句。台湾裴普贤在《诗经比较研究和欣赏》中就举出《离骚》中"香草美人"的来源是《诗经》中《邶风》的几首诗。姜亮夫[①]先生也曾提到《离骚》《远游》和《悲回风》三篇后面均有"仆夫悲余马怀兮"这一句子，其来自于《诗经·卷耳》中"我马瘏矣，我仆痡矣"。并且他认为诗人使用仆字和马字是代表作者的主观愿望，将情感寄托于仆和马之上，而这些都来自于《诗经》。游国恩先生在《中国文学史》中阐述了自己的观点。他认为："《楚辞》的产生有其复杂的因素，绝不

① 姜亮夫. 楚辞今绎讲录[M]. 北京：北京出版社，1981：27.

是偶然的。春秋以来,楚国在长期独立的发展过程中,形成了独特的楚国地方文化,无论是宗教、艺术,还是风俗、习惯都有自己的特点。与此同时,楚国又与北方各国频繁接触,吸收了中原文化,也发展了它固有的文化。这一南北合流的文化传统就是《楚辞》产生和发展的重要基础。"①骆玉明和章培恒也认为:"除了楚文化本身的因素,其他一些因素对楚辞的形式也起了一定的作用。如前所述,春秋以后,楚国贵族对《诗经》已经相当熟悉,这成为他们文化素养的一部分,屈原《九章》中的《橘颂》全用四言句,又在隔句的句尾用兮字,可以视为《诗经》体式对《楚辞》体式的渗透。"②褚斌杰在《中国文学史纲要》中也提道:"屈原的《橘颂》《天问》篇章,它的基本形式是采用《诗经》的四言句式加以重叠而成,明显受到北方诗歌代表《诗经》的影响……在诗歌艺术表现手法上,屈原还发展了《诗经》的比兴手法,对我国诗歌民族艺术特色的形成做出了贡献。"③

《楚辞》文字中充满了深厚的文化底蕴,变化丰富的语言形式,在音乐中体现出绮丽浪漫的艺术风格,这些都推动战国时期音乐文学的另一个高潮的到来。除了来自于《诗经》的影响,它还接受了战国诸子文化的滋养,并且得到了本地楚歌和巫文化的孕育。战国时期楚地的音乐文化与北方的音乐文化属于同源异流的关系,两者皆来自于夏商周文化,但是因为所处地理位置不同,楚受到了较多蛮苗文化的影响,独立发展至春秋时期,随着与中原地区交往的增多,吸收了中原文化,直至战国时期形成了独特的地方风格。《楚辞》的兴起一方面来自于楚地文化的蓬勃发展,另一方面来自于中原文化的滋养,也正是这两种音乐文化的碰撞才使得《楚辞》成为新的音乐文化焦点。

因此,王国维在《屈子文学之精神》中提道:"大诗人之出,必须依北方人感情与南方人之想象合二为一,即必通南北之骑驿而后可,斯即屈原其人也。"汤炳正先生也曾说道:"《诗》《骚》是先秦文学的两大派别,而且在文学史上被认为是南北地域或不同民族所造成的各自的文化特点。"

---

① 游国恩. 中国文学史[M]. 北京:人民文学出版社,1963:483.

② 章培恒,骆玉明. 中国文学史[M]. 上海:复旦大学出版社,1996:328.

③ 褚斌杰. 中国文学史纲要[M]. 北京:北京大学出版社,1986:354.

第三节　孔子对《诗经》的影响

孔子是春秋时期最为著名的思想家和教育家，在中华文化史上有着特殊的地位，被称为“至圣先师，万世师表”，其儒家思想影响至今。“不学诗，无以言”是孔子对《诗经》的极大肯定，认为只有学习了《诗经》才可以“迩之事父，远之事君”。司马迁在《史记·孔子世家》中记载：“孔子之时，周室微而礼乐废，《诗》《书》缺。追迹三代之礼，序《书传》，上纪唐、虞之际，下至秦缪，编次其事。曰：‘夏礼吾能言之，杞不足征也；殷礼吾能言之，宋不足征也。足，则吾能征之矣。’观殷、夏所损益，曰：‘后虽百世可知也，以一文一质。周监二代，郁郁乎文哉！吾从周。’故《书传》《礼记》自孔氏。孔子语鲁大师：‘乐，其可知也。始作翕如，纵之纯如，皦如，绎如也，以成。’‘吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》《颂》各得其所。’古者《诗》三千余篇，及至孔子，去其重，取可施于礼义，上采契、后稷，中述殷、周之盛，至幽、厉之缺，始于衽席，故曰：‘《关雎》之乱以为《风》始，《鹿鸣》为《小雅》始，《文王》为《大雅》始，《清庙》为《颂》始。’三百五篇孔子皆弦歌之，以求合《韶》《武》《雅》《颂》之音。礼乐自此可得而述，以备王道，成六艺。”司马迁肯定了孔子对《诗经》的贡献，重申了其对于复兴周礼的意愿，认为孔子删减古诗至三百篇施于礼仪，后弦歌之，以合《韶》《武》《雅》《颂》之音。

孔子十分重视《诗经》，对其进行了深入研究，《论语》中有多则言论涉及《诗经》，其中包括了对《诗经》的评价，对《诗》中篇章的解释以及对诗乐关系的阐释等。除此之外，孔子以“诗书礼乐”教学，以六经传六艺，构成了两千年中国封建社会礼乐文明的核心。

表4　《论语》中涉及《诗经》的文献

篇　目	具体文献
论语·学而第一	子贡曰：“贫而无谄，富而无骄，何如？”子曰：“可也。未若贫而乐，富而好礼者也。”子贡曰：“《诗》云：如切如磋，如琢如磨。其斯之谓与？”子曰：“赐也。始可与言诗已矣。告诸往而知来者。”
论语·为政第二	诗三百，一言以蔽之，曰：思无邪。

续表

篇　目	具体文献
论语·八佾第三	子夏问曰："巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮。何谓也？"子曰："绘事后素。"曰："礼后乎！"子曰："起予者商也，始可与言诗已矣。"
	子曰："《关雎》乐而不淫，哀而不伤。"
论语·述而第七	子所雅言，《诗》《书》执礼，皆雅言也。
论语·泰伯第八	曾子有疾，召门弟子曰："启予足，启予手。诗云：战战兢兢，如临深渊，如履薄冰。而今而后，吾知免夫。小子。"
	子曰："师摯之始，关雎之乱，洋洋乎盈耳哉！"
论语·泰伯第八	子曰：兴于诗，立于礼，成于乐。
论语·子路第十三	子曰："诵诗三百，授之以政，不达，使于四方，不能专对，虽多，亦奚以为。"
论语·季氏第十六	陈亢问于伯鱼曰："子亦有异闻乎？"对曰："未也。"尝独立，鲤趋而过庭，曰："学诗乎？"对曰："未也。不学诗无以言。"鲤退而学诗。他日又独立，鲤趋而过庭，曰："学礼乎？"对曰："未也。不学礼，无以立。"鲤退而学礼。闻斯二者。陈亢退而喜曰："问一得三，闻诗、闻礼，又闻君子之远其子也。"
论语·阳货第十七	子曰："小子，何莫学夫诗，诗可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。"子谓伯鱼曰："女为《周南》《召南》矣乎？人而不为《周南》《召南》，其犹正墙面而立也与？"
论语·子罕第九	子曰："吾自卫反鲁，然后乐正，雅、颂各得其所！"

通过上述文献，我们可以看到孔子对《诗经》的言论涉及诗教、评诗和正乐等方面。孔子好诗与其当时的时代背景有着密切的关系，在春秋战国时期，上至统治者，下至平民；小至个人修身，大至政治教化；内至生活劳作，外至外交酬酢皆处处用《诗》。班固在《汉书·艺文志》中提道："古者诸侯卿大夫交接邻国，以微言相感，当揖让之时，须称诗以谕其志。"在《左传》《国语》这两部重要古籍中，《左传》引诗高达217次，《国语》引诗31处，可见《诗》对于当时的生活影响巨大，无论是生活教育或是宗教祭祀，无论是政治往来或是会友宾朋，时时用诗。

通过以上文献梳理，笔者认为孔子与《诗经》的关系基本可分为如下四个方面：是否删诗，孔子论诗，诗教活动，孔子的音乐美学思想。与音乐文化较为密切的有孔子删诗和音乐美学思想两个方面。

一、孔子是否删诗的讨论

《史记·孔子世家》[①]中有云："古者《诗》三千余篇，及至孔子，去其重，取可施于礼义，上采契、后稷，中述殷、周之盛，至幽、厉之缺，始于衽席……三百五篇孔子皆弦歌之，以求合《韶》《武》《雅》《颂》之音。"此文献之重要性体现在此后被诸多学者引用，并引发对孔子是否删诗的大讨论。东汉王充在《论衡·正说》中有云："孔子删去重复，正而存三百篇。"东汉班固在《汉书·叙传》中提道："虞夏商周，孔纂其业。纂《书》删《诗》，缀礼正乐。"三国陆玑在《毛诗草木鸟兽虫鱼疏》卷下中有云："孔子删《诗》，授卜商，商为之序。"《隋书·经籍志》则记载："孔子删《诗》，上采商，下取鲁，凡三百篇。"宋代欧阳修在《诗本义·诗谱总序》中亦附议前人的说法，赞同孔子删诗的可能。清代学者顾炎武从考据学的角度进行研究，他认为："孔子删《诗》，所以存列国之风也，有善有不善，兼而存之，犹古之太师，陈诗以观民风，而季札听之，以知其国之兴衰，正以二者并陈，可以观，可以听……此夫子之所谓删也。"[②]清代学者赵坦认为孔子删诗只是"去其重复焉尔"。以上学者之所以赞同《诗经》是由孔子删编的原因有以下两点：其一是对司马迁以及《史记》的权威地位的尊重。其二，《论语·子罕》中有云："吾自卫返鲁，然后乐正，《雅》《颂》各得其所。"其中"各得其所"就有被编订的意思。

唐代之后，关于这一说法有了不同的声音，其代表人物为孔颖达。他在《毛诗正义·诗谱序疏》中提道："如《史记》之言，则孔子之前，诗篇多矣。案书传所引之诗，见在者多，亡逸者少，则孔子所录，不容十分去九。马迁言古诗三千余篇，未可信也。"他认为，将三千篇诗删剩三百篇并不符合常理，并且春秋使臣在孔子之前就已经赋诗言志，孔子自己也有言"诗三百"，说明《诗经》在孔子之前就已存在，这一观点得到了后世学者的赞同，尤盛于清代。清代王士祯在《池北偶谈》中提道："孔子但正乐，使各得其所而已，未尝删《诗》。观'自卫返鲁'云云可见。且一则曰'诗三百'，再则曰'诵诗三百'，《家语》对哀公问郊，亦曰：'臣闻诵诗三百，不可以一献。'知古诗本来有三百篇，非孔氏自删定也。"[③]之外，清代学者朱彝尊、赵翼、李悖、崔述等人皆赞同

① [汉]司马迁.史记[M].北京：中华书局，2013.
② 顾炎武.日知录卷三[M].北京：中华书局，1983.
③ 王士祯.池北偶谈[M].北京：中华书局，1982.

此观点，力主孔子未曾“删诗”。而今人，如游国恩、余冠英、章培恒、袁行霈等学者则出现一面倒的现象，完全否定孔子删诗的可能性。其理由为以下两点：一，《左传》中记载了“季札观乐”之事，其顺序与今本《诗》大致相同，而孔子当时年仅9岁。二，孔子多次表达“郑声以乱雅乐”，如真由孔子删诗，何故保留郑声？

笔者以为，无论孔子是否将诗歌从三千篇删减至三百篇，他对《诗经》的编订应当有积极的意义。即使在季札[①]时期《诗经》已经为三百篇，也不代表孔子未对《诗经》进行删编整理，目前出土的《诗经》版本较多且排列顺序有所不同，不排除是不同时期不同版本的《诗经》篇目。司马迁在《史记·孔子世家》中记载：“孔子语鲁大师：‘乐，其可知也。始作翕如，纵之纯如，皦如，绎如也，以成。吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》《颂》各得其所。’”后又提到“礼乐自此可得而述，以备王道，成六艺”。可见孔子完全有可能在前人的基础上按照其礼乐思想再次进行删订。

《史记·孔子世家》中记载：“孔子不仕，退而修《诗》《书》《礼》《乐》，弟子弥众，至自远方，莫不受业焉。”孔子修《诗》经崔述在《洙泗考信录》中考证为定公五年之事，距孔子从鲁国回归有24年之久。而季札在鲁国观乐时的版本与今传本有所不同，我们大胆推论，孔子为了推行其治国思想而周游各国，从四方收集到不同的乐诗，这些诗篇可能存在重复、不符合礼制或者未能入乐等情况。然而诗乐在当时本为一体，诗为乐之词，乐为诗之曲，因此孔子正乐对诗进行整理使其与乐相配，并将其中不能用于礼乐的徒歌、民谣舍去不取，“以求合《韶》《武》《雅》《颂》之音”，符合礼与乐两个标准，从而形成一个固定的版本供弟子研习。今本《诗经》所体现的礼制思想与孔子《春秋》有

---

① 《左传》记载：吴公子札来聘……请观于周乐。使工为之歌《周南》《召南》，曰：“美哉！始基之矣，犹未也，然怒而不怨矣。”为之歌《邶》《鄘》《卫》，曰：“美哉，渊乎！忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎？”为之歌《王》，曰：“美哉！思而不惧，其周之东乎！”为之歌《郑》，曰：“美哉！其细已甚，民弗堪也。是其先亡乎！”为之歌《齐》，曰：“美哉，泱泱乎！大风也哉！表东海者，其大公乎？国未可量也。”为之歌《豳》，曰：“美哉，荡乎！乐而不淫，其周公之东乎？”为之歌《秦》，曰：“此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也，其周之旧乎！”为之歌《魏》，曰：“美哉，沨沨乎！大而婉，险而易行，以德辅此，则明主也！”为之歌《唐》，曰：“思深哉！其有陶唐氏之遗民乎？不然，何忧之远也？非令德之后，谁能若是？”为之歌《陈》，曰：“国无主，其能久乎！”自《鄫》以下无讥焉！为之歌《小雅》，曰：“美哉！思而不贰，怨而不言，其周德之衰乎？犹有先王之遗民焉！”为之歌《大雅》，曰：“广哉！熙熙乎！曲而有直体，其文王之德乎？”为之歌《颂》，曰：“至矣哉！直而不倨，曲而不屈；迩而不逼，远而不携；迁而不淫，复而不厌；哀而不愁，乐而不荒；用而不匮，广而不宣；施而不费，取而不贪；处而不底，行而不流。五声和，八风平；节有度，守有序。盛德之所同也！”

相同的政治思路，不排除其为孔子所修订。

二、孔子的音乐美学思想分析

周公制礼作乐，以乐维护礼制。《礼记·礼运》中有云："天子以德为车，以乐为御。"《礼记·乐记》亦提道："德者，性之端也；乐者，德之华也。"《礼记·明堂位》中记载："武王崩，成王幼弱，周公践天子之位以治天下。六年，朝诸侯于明堂，制礼作乐，颁度量而天下大服。"可见，在周代，礼乐是一种治国的手段，统治者希望通过其祥和愉悦的形态达到化解阶级矛盾的目的。

《乐记》中提道："乐至则无怨，礼至则不争。揖让而治天下者，礼乐之谓也。暴民不作，诸侯宾服，兵革不试，五刑不用，百姓无患，天子不怒，如此则乐达矣。合父子之亲，明长幼之序，以敬四海之内，天子如此，则礼行矣"；"乐者为同，礼者为异。同则相亲，异则相敬"；"乐也者，情之不可变者也；礼也者，理之不可易者也。乐统同，礼辨异"。而《诗经》则是周代礼乐制度的承载者，它体现的是周礼讲究"和谐"的文化精神。

春秋战国时期，周天子逐渐势微，各个诸侯国蠢蠢欲动，周礼自然也失去了权威地位。礼乐逐渐从维护统治的工具转变为供诸侯贵族享乐的方式。孔子是周公制礼作乐的忠实奉行者，《论语·子罕》记载"子畏于匡，曰：'文王既没，文不在兹乎？天之将丧斯文也，后死者不得与于斯文也；天之未丧斯文也，匡人其如予何？"。孔子还认为，春秋末期的礼制混乱造成了伦理道德的滑坡，他感慨道："礼乐征伐，自诸侯出，政在大夫，陪臣执国命。"对于春秋战国相交之际"君不君，臣不臣，父不父，子不子"的社会状况非常不满，希望通过自己的努力复礼从周。他在《论语·八佾》中感慨道："周监于二代，郁郁乎文哉，吾从周。"遵守礼制的他认为："非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动。"

周代礼制中，礼乐与民众生活息息相关。孔子认为："兴于《诗》，立于礼，成于乐。"这说明孔子认为《诗》、礼、乐三者之间的关系是密不可分的，《诗》和乐皆从属于礼，为礼服务。使命感极强的孔子因"恶郑声以乱雅乐"，认为僭越礼乐制度的行为"是可忍孰不可忍"。在他的思想体系中，《诗经》存在的意义"一言以蔽之"应当为"思无邪"，而诗歌的风格应当为"乐而不淫，哀而不伤"。

孔子尊崇礼制，其音乐美学思想的宗旨也是维护礼制，坚持以"仁"为美的儒家美学思想。其思想主要体现在以下三个方面：

（一）兴观群怨

孔子提道："诗可以兴，可以观，可以群，可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。"[①]其中"兴"，汉代孔安国注："兴，引譬连类。"宋朱熹注："感发意志。"即诗歌通过比兴的手法抒发感情，其有起情、托物、寄意三种色彩鲜明的审美作用。"观"，汉郑玄注："观风俗之盛衰。"朱熹注："考见得失。"即观察，指诗歌有反映社会现实生活的功能，人民可以通过诗歌了解风俗之盛衰以及政治之得失，强调诗的认识作用。"群"，孔安国注："群居相切磋。"朱熹注："和而不流。"即聚集之意，强调诗歌可以增进人与人之间的情感沟通，从而提高修养，突显诗歌的社会组织功能。"怨"，孔安国注："怨刺上政。"即通过歌诗可以指出执政者为政之失，表达对苛政的不满。

"兴""观""群""怨"具有不同审美作用，它们之间紧密相连，不可分割，体现了孔子重视情感对个人的陶冶，通过诗歌规范人们的审美需求，从而达到社会和谐统一的理念。"兴"为前提，对诗起着纲领性的概括，"观""群""怨"皆建立在"兴"之上，是对艺术感发作用的尊重。"兴"与"怨"注重个人情感的抒发，"观"与"群"则偏重于通过陶冶达到的社会效果。

《毛诗序》云："治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。"《吕氏春秋·古乐篇》亦有云："凡音乐通乎政，而移风乎俗者也。俗定而音乐化之矣。故有道之世，观其音而知其俗矣。"可见，无论是《诗经》中的文字还是为之配合的音乐皆可实现孔子"兴观群怨"的审美需要。《诗经》中大量存在的怨刺诗表达了诗人对于政治腐败的不满，抒发诗人的愤懑心情，其中代表作品有《大雅》中的《民劳》《荡》《瞻印》《抑》《桑柔》《召吴》；《小雅》中的《十月之交》《雨无止》《节南山》《小吴》等。

总体而言，孔子之"兴观群怨"的音乐美学思想揭示了诗歌"动之以情"的本质特征，强调诗歌对于政治的影响和社会的作用，对后世诗歌创作和审美理论基础的奠定有着深远的影响。

（二）中和之美

孔子认为，音乐美学的最高理想境界应当为"中和之美"。郑玄在《礼记·经解》中记载："孔子曰：'入其国，其教可知也。其为人也温柔敦厚，《诗》教也。'"在强调诗歌的社会功能时又突出礼制对情感的节制，其表达应当婉转

---

① 《论语·阳货》.

不偏激，对于人格的塑造则应当宽厚质朴。《礼记·中庸》中提到“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和”。可见，“中和之美”从本质上是希望音乐与美的结合符合艺术发展的规律，辩证地看待艺术内部的各种对立因素，促使彼此之间相互依存，从而使礼乐这一形式达到恰到好处的理想境界。孔子对于“中和之美”的具体评判标准有以下三点：“乐而不淫，哀而不伤”、“思无邪”和“文质彬彬”。

孔子在《论语·八佾》中对《关雎》的评价为：“乐而不淫，哀而不伤。”他认为，《关雎》这首诗体现了音乐的“中和之美”，快乐而非不节制，悲伤而非伤害身心，其情感表达是温和而含蓄的，而不是单一地宣泄，讲究中和的意境。朱熹在《论语集注》中提道：“淫者，乐之过而失其正者也；伤者，哀之过而害于和者也。”亦是附和孔子对《关雎》中正之美的评价。孔子美学思想的核心内容即是“和”，是美与善的统一，音乐只有注重规范审美主体才能达到美与善的统一，要“发乎情，止乎礼”。因此，孔子“恶郑声以乱雅乐”，《论语·卫灵公》中提道：“颜渊问为邦。子曰：‘行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则《韶》舞，放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。’”孔子认为，“郑声淫”即源于孔子认为郑声不符合其中和的音乐审美要求。

《论语·为政》中提道：“诗三百，一言以蔽之，曰：‘思无邪。’”“思无邪”即是孔子对“中和之美”的另一审美标准。《诗大序》中有云：“治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。故正得失动天地，感鬼神。莫近于诗。”孔子除了要求情感的抒发要有节制外，还强调诗歌的内容应当符合“中正”的政治思想和伦理道德。朱熹在《四书集注》中提道：“凡诗之言，善者可以感发人之善心，恶者可以惩创人之逸志，其用归于使人得其情性之正而已。然其言微婉，且或各因一事而发，求其之直指全体，则未有若此之明且尽者。故夫子言《诗》三百篇，而唯此一言足以尽盖其义，其示人之意，亦深切矣。”可见，朱氏亦认为诗歌只有“无邪”才符合儒家的伦理道德和行为规范，才符合“仁”与“礼”的标准。

孔子的“中和之美”的审美要求还体现在“文质彬彬”这一标准中。《论语·雍也》中记载：“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”其中“质”指题材内容，“文”指修辞形式。如果音乐只重视内容而忽略形式美，则作品粗鄙，即“野”；而追求形式美，忽略内容，则作品浮华，即“史”，因此只有“质”与“文”和谐统一才符合音乐的“中和之美”。这种统一也是他对音乐本质以及人格修养全面发展的审美诠释。

（三）尽善尽美

孔子对内容和形式都很重视。他在《论语》中曾言："子谓《韶》，尽美矣，又尽善也。谓《武》，尽美矣，未尽善也。"[①]朱熹注："《韶》，舜乐。《武》，武王乐。美者，声容之声。善者，美之实也。"《韶》乐用来美化以及歌颂大舜美德，《武》乐则是歌颂周武王之武功。提倡仁爱思想的孔子主张以德治国，反对使用武力，因此他认为《武》乐形式美而内容未"善"。邢昺在《论语注疏》中亦认为："《韶》，舜乐名。韶，绍也，德能绍尧，故乐名《韶》。言《韶》乐其声及舞极尽其美；揖让受禅，其圣德又尽善也……《武》，周武王乐。以武得民心，故名曰《武》。言《武》乐音曲及舞容则极尽美矣，然以征伐取天下，不若揖让而得，故其德未尽善也。"

孔子对于"善"与"美"的音乐审美理念，注重音乐内容与表达形式的统一和谐。他认为，只有音乐表现"仁"的思想，才能达到"美"的标准，肯定了美的社会意义和价值。孔子首次区分"美"与"善"，既重视文辞之美，又重视审美带给人精神上的享受。这种理念表现了孔子在审美活动中将美付诸感观的追求，同时又强调个体在审美中的精神享受。既看到了人性与社会伦理道德的矛盾，又提出了两者统一的艺术审美标准。在孔子的理想世界中，"善"是思想伦理道德规范，是美最为内在和实质性的内容，同时"美"与"善"也是不可分割的，既要肯定"美"存在的意义和价值，也要追求"善"的艺术社会作用。孔子通过"尽善尽美"这一审美标准将美、善统一起来，从伦理道德的角度出发，欣赏美的同时重视感性的客观存在，并将其看作审美的最高境界。

"和"是儒家音乐美学思想的核心内容，这一美学思想包含孔子所持的政治、道德观念，是善与美的统一，而"和"的重要特征就是对立双方的多样统一，"善"是"美"的基础和目的，对于"美"有决定性作用。好的艺术形式只有符合了"美"与"善"合一的标准，才是真正的"乐"。孔子选择"尽善尽美"作为其最高的审美理想，即是希望通过艺术来倡导教化，从而实现社会和谐，减少"郑声"这些追求个体感官体验音乐形式的影响，要求用道德来规范审美对象与审美主体，从而达到"善"和"美"的完美统一。

---

① 《论语·八佾》。

第四节 《诗经》音乐的使用与意义

历史巨轮进入东周后，周天子势力逐渐衰微，王权不断分散下移。春秋时期，虽然周天子实权丧失，但形式上却更加受到各国的尊重。周王会定时派出使者聘问列国，而各个诸侯也必须定时朝贡天子。诸侯国之间为了争夺霸主地位都需要借助周天子旗帜。楚国也不例外，无论是主观希望称霸，还是客观不愿被排挤，都对聘问、朝贡不敢怠慢。《左传·僖公四年》记载：

四年春，齐侯以诸侯之师侵蔡，蔡溃，遂伐楚。楚子使与师言曰："君处北海……不虞君之涉吾地也，何故？"管仲对曰："昔召康公命我先君太公曰：'五侯九伯，女实征之，以夹辅周室。'赐我先君履：东至于海，西至于河，南至于穆陵，北至于无棣。尔贡包茅不入，王祭不共，无以缩酒，寡人是徵；昭王南征而不复，寡人是问。"对曰："贡之不入，寡君之罪也，敢不共给？昭王之不复，君其问诸水滨。

足见楚国对周天子的尊重，因此对于礼制象征之一的《诗经》也竭力奉行。

一、《诗经》的使用情况

《国语·楚语上》记载，申叔时认为《诗》可以劝人向善，提高个人素质和道德品行，"教之《诗》，而为之导广显德，以耀明其志"。《左传·襄公二十三年》记载了晋公子重耳与秦穆公相见时赋诗的情况，"公子赋《河水》，公赋《六月》"。外交双方通过吟唱不同的诗歌，体面而婉转地达成了重大的外交决策。《左传·襄公十六年》记载："晋侯与诸侯宴于温，使诸大夫舞，曰，歌诗必类，齐高厚之诗不类，荀偃怒，且曰，诸侯有异志矣。"会盟之时赋诗必须符合身份和当时的政治气氛，如有"不类"则极有可能被讨伐，足见《诗》在外交活动中的重要性。除了赋诗之外，《诗》还用于"言志"。《左传·襄公二十七年》记载："郑伯享赵孟于垂陇，子展、伯有、子西、子大叔、二子石从。赵孟曰：'七子从君，以宠武也。请皆赋以卒君贶，武亦以观七子之志。'"春秋之时，人民甚至相信通过诗歌可以体现赋诗者的精神状况。这种从诗歌的仪式

性特征中所派生的社会功能隐含了对诗的崇敬和信仰。

引诗在春秋战国时期较为风行，在评论中引用《诗经》诗句可增强说服力，体现引用者的修养。《左传》中引诗高达80余次，可见《诗经》之重要。除此之外，《诗经》在春秋时期用以培养王公贵族或士人。《礼记·王制》记载："乐正崇四术，立四教，顺先王《诗》《书》《礼》《乐》以造士，春秋教以《礼》《乐》，冬夏教以《诗》《书》。"

春秋战国时期，诸侯争霸，列国纷争，礼乐制度在郑卫之音的冲击下逐渐瓦解，《诗经》的文本越发受到诸子的重视，音乐的地位大不如前。在先秦时期，记谱方式的滞后造成音乐传播主要依靠口传心授，后加之秦始皇焚书坑儒等原因，造成大批文献失传，因此音乐部分一直是《诗经》研究的难题。加之历来研究者多侧重儒学、文学、经学和语言学方向，即使关注音乐，也多停留在音乐的礼仪作用上，造成"各以义言诗，遂使声歌之道日微"①，加大了《诗经》音乐研究的困难。

战国时期，形势发生了极大的变化。《汉书·艺文志》云："春秋之后，周道浸坏，聘问歌咏不行于列国。"此时期周天子势力已经名存实亡，朝贡制度逐渐废弛。齐威王曾为了表示自己的仁义想率各个诸侯朝拜周天子，然而"诸侯莫朝"，独自朝拜的齐国还沦为天下耻笑的对象。周天子的威信不在，作为其礼制的代表《诗经》就失去了存在的土壤，地位大不如前，外交场合的赋诗、引诗之风也逐渐消退。《诗经》的版本开始出现了分化。许慎在《说文解字序》中提道："至孔子书《六经》……其后诸侯力政，不统于王，勿礼乐之害己，而皆去其典籍。"

《诗经》对《楚辞》的影响是不言而喻的，《汉书·艺文志》提道："赋者古诗之流。"刘勰在《文心雕龙》中也认为："楚之骚文，矩式周人。"清代刘熙《艺概》有云："赋，古诗之流，古诗如风、雅、颂是也，即《离骚》出于《国风》《小雅》可见。"林庚先生在《诗人屈原以及作品研究》中认为："《楚辞》的体裁是战国时期诗歌的新形式，然而这形式决不会无中生有凭空地创造出来，它必然有所依据，这依据是什么呢？就是先秦诸子时期的散文。"②

在礼乐制度下，乐舞的使用都有严格的等级划分，《诗经》作为礼乐制度中最为重要的承载者，其乐舞的使用范围、乐器使用方式同样也具有不同的

① 见郑樵：《通志》。

② 林庚．诗人屈原及其作品研究[M]．北京：中华书局，1962：243.

意义。笔者将《诗经》音乐的使用范围划分为以下三个方面：普通生活题材、宫廷宴饮题材、祭祀题材。

（一）普通生活题材

《诗经》描述生活中的用乐主要涵盖情感和农事两方面，这两个方面是音乐产生的两大原始动力。音乐即为表达情感而产生，音乐也素有产生于劳动的说法。《诗三百篇》中尤其是国风部分，不乏表达对心上人的相思之情和描述生活中婚姻状态的诗篇。如《关雎》《氓》等诗篇皆再现了两周时期民众的爱情观和婚姻观。在周代，婚姻也是周礼维持阶级划分的一个手段，《礼记·婚义》中记载："婚礼者，将和二姓之好，上以事宗庙而下以继后世也。"足见宗周社会对于夫妻人伦的重视。朱熹曾在《诗集传》中感叹国风中婚恋题材诗篇之多："风诗之所谓风者，多出于里巷歌谣之作。所谓男女相与咏歌，各言其情者也。"这些描写人类最原始情感的诗篇被入乐管弦，广为传唱。

除了抒发情感的诗歌外，农事诗篇也是十分重要的一个组成部分。中国自古就是农业大国，在生产力不发达的两周时期，农业是周人赖以生存的基础，《国语·周语上》提到"民之大事在农"。《诗经》中的诸多农事诗篇，不仅记载了当时农业发展的状态，而且也体现了周人面对人与自然关系的体验。无论是从播种到收获的籍田典礼，还是每年祭祀祖先神灵的献神之歌，都记录了四时祭祀的过程。《楚茨》云"礼仪既备，钟鼓既戒"，"鼓钟送尸，神保聿归"，《甫田》中以"琴瑟击鼓"祭祀田神，可见钟鼓是农事祭祀礼仪中必不可少的乐器，琴瑟虽然没有钟鼓的肃穆，却增添了亲和力，淡化了宗教氛围，体现了人神和谐的追求。

李山在其《诗经的文化精神》[①]一书中提到《诗经》"映现出的是一个农耕人群所特有的心态本质和精神：尽人事而敬天命，只有艰辛的劳作，才是最可信任的。表现着祭祀内容的农事诗篇，与其说是在表达着神的天恩，不如说是在借着祭神这样一种精神表象形式，确证着劳动的意义"。在农事典礼的乐歌中，农人虔诚地向祖先祈祷获得风调雨顺的来年，并且献上最为丰盛的祭品。在祭祀的过程中，不同乐器的演奏，庄严的颂歌皆表达了对神灵的敬畏之情。

（二）宫廷宴饮题材

《诗经》"雅"部中大量存在宴饮题材的诗歌，这些诗歌多用于宴享之时，

① 李山.《诗经》的文化精神[M].北京：东方出版社，1997：354.

充分反映出天子贵胄的贵族精神和阶级精神。《礼记·乐记》中提道："先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶，而反人道之正也。"《诗经》中的宴饮，不仅有天子诸侯之间的宴饮，也有与他国君臣的宴飨，它的存在正是为了满足统治阶层的情感和生活需求，是"人道之正"，也是为了维护贵族阶级意识和政治稳固。这些诗篇反映了维护礼制社会的集会活动，体现了当时贵族"饫以显物，宴以合好"的目的。

在宴饮题材的诗篇中，《鹿鸣》是体现得最为充分：

呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙。
吹笙鼓簧，承筐是将。人之好我，示我周行。
呦呦鹿鸣，食野之蒿。我有嘉宾，德音孔昭。
视民不佻，君子是则是傲。我有旨酒，嘉宾式燕以敖。
呦呦鹿鸣，食野之芩。我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。
鼓瑟鼓琴，和乐且湛。我有旨酒，以燕乐嘉宾之心。

在宴饮中，以鼓瑟、吹笙、弹琴等招待嘉宾，"以燕乐嘉宾之心"，在优美的音乐之中使宾客舒缓心情，淡化等级隔阂，将个体融入群体，从而达到情感和谐、精神共鸣、政治平稳。《国语·周语下》记载："夫政象乐，乐从和，和从平。"正是周人对礼乐精神的追求。此类诗篇的重要意义在于，标志着音乐本身从"娱神"逐渐发展为"娱人"，逐步迈向真正的艺术。

（三）祭祀题材

《后汉书·祭祀上》有云："祭祀之道，自生民以来则有之矣。"出于对祖先的崇拜和对自然界的恐惧，祭祀成为先秦时期民众最为重要的大事之一。似乎只有通过这种人神相接的形式，人民的生活才能平安和顺。周人祭祀之风极盛，较夏商之时，从祭祀众神倾向于祭祀祖先，这是周人"主体意识"发展的结果。上古时期，祭祀之风兴盛，每逢重大决策必在宗庙中祭祀祖先，这是周人巩固阶级统治的手段之一。祭祀之时必行礼乐，与繁复庄严的祭祀配合的是诗、歌、舞三位一体的礼乐，音声舞容，与神享用而得到赐福。《礼记·乐记》有云："诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。"祭祀题材的诗歌多用于《颂》部，此类音乐的审美多追求和平中正、庄重肃穆，因此音乐艺术性的发展受到限制。《礼记·乐记》提到"大乐必易，大礼必简"，在祭祀乐中，音乐仅是仪式的一种附庸，统治阶级用肃穆庄严的"金石之声"来体现和引导其

“以乐礼教和”的礼乐思想。《诗经·商颂·那》记载：

猗与那与！置我鞉鼓。奏鼓简简，衎我烈祖。
汤孙奏假，绥我思成。鞉鼓渊渊，嘒嘒管声。
既和且平，依我磬声。于赫汤孙！穆穆厥声。
庸鼓有斁，万舞有奕。我有嘉客，亦不夷怿。
自古在昔，先民有作。
温恭朝夕，执事有恪，顾予烝尝，汤孙之将。

在“衎我烈祖”的祭祀中，“奏鼓简简”“鞉鼓渊渊，嘒嘒管声”“庸鼓有敎，万舞有奕”，从而体现“既和且平”的审美要求。

礼乐乐器中，磬的穿透力强于钟鼓，音色清脆悠扬，呈现一种古朴之美。鼓声与之形成对比，音色浑厚沉稳，长于节奏变化，激越欢快，体现的是肃穆之美。磬与鼓的结合是一种对比的美感，都是祭祀典礼中不可缺少的乐器。除此之外，钟以其精密的音律、富有表现力的音域、浑厚的音响成为礼乐乐器中的贵族，乐队中的领奏乐器；在祭祀音乐中占有重要的地位，也是礼制的物质载体，是划分等级的标志。

二、《诗经》的社会意义

《诗经》无论在音乐方面，还是文学方面都有开拓性的意义，并且对于后世的音乐和文学都有极大的影响，奠定了我国诗乐文化的优良传统。借诗言志，表现出对现实的热情以及强烈的政治道德意识，其比兴的艺术手法，对《楚辞》的影响，以及对民众的教化作用都体现了其不可超越的地位。笔者认为，《诗经》的社会意义主要体现在以下三个方面。

（一）政治功能

《诗经》是周代礼乐制度的艺术载体，其反映出的“中和”之美是为了维护周天子的统治地位，其音乐也是为了配合周礼的等级观念，反映出当时社会生活的真实场景。《诗经》中国风部分即是周天子为了了解民风和政治之得失而收集民歌改编而成的。可见《诗经》从根本上被统治者赋予了政治教化功能，因此具备了政治方面的意义与功能。《诗经》的政治作用主要有二，其一用于礼乐制度，这在之前已有叙述；其二是反映周人的政治环境和政治观念。

《诗经》中存在大量的政治颂美诗和政治怨刺诗，其大部分存在于《诗经》二雅之中，一般出自士族阶层。政治颂美诗主要是对周代贵族人物的道德与仪容之美的颂赞。如《大雅·假乐》：

假乐君子，显显令德。宜民宜人，受禄于天。保佑命之，自天申之。
干禄百福，子孙千亿。穆穆皇皇，宜君宜王。不愆不忘，率由旧章。
威仪抑抑，德音秩秩。无怨无恶，率由群匹。受福无疆，四方之纲。
之纲之纪，燕及朋友。百辟卿士，媚于天子。不解于位，民之攸塈。

《毛诗序》中提道："《假乐》，嘉成王也。"此诗篇中赞颂了周成王的内在美和外在仪容，提升了"人"的主体地位，使当时的诗乐有了人本主义色彩。当时的民众认为仪容之美是内在德性的外化，美好仪容是内怀德性的表现。"道德之美"是统治者治国的基础，也是卿士大夫们从政的基本条件。

《诗经》中的政治怨刺诗多出现在两周交替之际，此时期社会混乱，制度败坏，国力衰微，贵族阶层中的"公卿列士"对于当时的政治环境十分不满，因此作诗讽喻、怨刺社会的黑暗，从而表达他们对王道废弛的痛苦。政治怨刺诗也从一个侧面反映出周人"以德配天"的政治观念。

《诗经》中的宴饮诗亦有其政治目的，多集中在《大雅》和《小雅》中。洪湛侯先生在《诗经学史》[①]中指出："宴饮诗多为君主宴会群臣或贵族统治者宴请同僚所作的诗；古代祭祀之后，出师或战胜归来，往往大摆宴席，表示庆祝；宴饮诗中也有少数是宴乐兄弟的诗。"宴饮诗并不只是为了描述宴饮，而多是为了实现某种政治意图，并负载某种历史责任。宴饮诗应"礼"而生，是燕礼、乡饮酒礼等典礼上的演唱用诗，是礼乐文化的一部分。

（二）音乐审美

与《楚辞》不同，周代统治者更注重《诗经》乐章的政治教化功能，而将其艺术功能放在了第二位，尤其是在儒家思想的影响下，《诗经》入乐问题和艺术审美都被渐渐忽略。虽然《诗经》演奏、歌唱已经渐渐绝响，但从今天传世的歌词文本可以推测其曲式、曲调、旋律等。《诗经》文本中最为突出的即是其回环复沓的特色，这种重复符合呈示、展现、呼应的音乐写作性质，可形成重复、对比、再现等艺术形式。比如，《乡饮酒礼》所用《诗经》的18个乐章，

① 洪湛侯. 诗经学史[M]. 北京：中华书局，1999.

先演奏由瑟伴奏的《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》，由笙伴奏的《南陔》《白华》《华黍》；再演奏由瑟伴奏的《鱼丽》《南有嘉鱼》《南山有台》，由笙伴奏的《由庚》《崇丘》《由仪》，最后是由磬、鼓、瑟、笙、管等合奏，合唱《关雎》《葛覃》《卷耳》《鹊巢》《采蘩》《采蘋》。在演奏中，乐器逐渐增多，乐章、演奏和歌唱的花样频出，也正是如此才满足了人们对于音乐审美的追求①。

《诗经》乐章所反映的音乐审美态度折射出周代统治者的欲望和追求。其中孔子于齐国闻《韶》乐，“三月不知肉味”，称其为“尽善尽美矣”。《诗经》的音乐以及其音乐审美的追求在两周时期影响到社会秩序之和与宗法等级意识。从内容上看，是中和的基本和灵魂。孔颖达认为：“温谓颜色温润，柔谓情性和柔，《诗》依违讽谏，不指切事，故云温柔敦厚是《诗》教也。”②他认为“颂见得是比较杂乱，不规则，很少与民歌有共同之处”，并且认为《颂》部可以“不予注意”。但笔者认为《风》《雅》《颂》三者中《风》是民歌的精华，《雅》和《颂》更能代表此时期的音乐水平。

（三）民风教化

《诗经》除了承载周礼之外，其音乐对于民风的教化功能也相当突出。子云：“《诗》三百，一言以蔽之，曰思无邪！”简明扼要地指出《诗经》正心之功能，“无邪”即是“正其不正以归于正”。《毛诗大序》对风、雅、颂做了解释，谓“风，风也，教也。风以动之，教以化之……雅者，正也。言王政之所由废兴也……颂者，美盛德之形容，以其成功告于神明者也”。三者均有道德教化之义。孔子有云：“《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨。”就是指《诗经》有强化伦理秩序的功能，陶冶人之性情。尤其是在“礼崩乐坏”之时，孔子删编《诗三百》即是试图挽救礼制之颓势。

孔子有云：“兴于诗，立于礼，成于乐。”可见，孔子强调诗教在道德人格方面的作用。《礼记》中记载：“温柔敦厚，诗教也。”《毛诗大序》中亦有云：“正

---

① 《仪礼·燕礼》中记载：“乐正先升，北面立于其西。小臣纳工，工四人，二瑟，而鼓执越，内弦右手，相入。升自西阶，北面东上坐，小臣坐授瑟乃降；工歌《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》，卒歌。……笙入，立于县中；奏《南陔》《白华》《华黍》。……乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。遂歌乡乐，周南：《关雎》《葛覃》《卷耳》。召南：《鹊巢》《采蘩》《采蘋》。大师告于乐正曰：正歌备。……若以乐纳宾，则宾及庭奏《肆夏》。宾拜酒，主人答拜而乐阕。公拜受爵而奏《肆夏》。主人升受爵以下而乐阕。什歌《鹿鸣》，下管新宫，笙入三成，遂合乡乐。若舞则《勺》。”

② ［汉］毛亨，传.［汉］郑玄，笺，［唐］孔颖达，等，正义.毛诗正义［M］//［清］阮元，校刻.十三经注疏.北京：中华书局，1980.

得失、动天地、感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇、成孝敬、厚人伦、美教化、移风俗。”诗歌有敦化性情、和谐关系、改善民风的作用。《乐记》曰：“德者，性之端也；乐者，德之华也。”

《左传·襄公二十九年》亦提到季札观乐，季札对于《诗经》作品中的音乐艺术形象和审美目的感触极深，这也从一个侧面反映了音乐对民众的教化功能，其文有云“使工为之歌《周南》《召南》”，曰：“美哉！始基之矣，犹未也。然怒而不怨矣。”为之歌《邶》《鄘》《卫》，曰：“美哉，渊乎！忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎？”为之歌《王》，曰：“美哉！思而不惧，其周之东乎？”

综上，《诗经》不仅具有极强的政治功能，较高的艺术审美，还具有教化民风的社会功能，既是我国文学的光辉起点，也是音乐文化的开篇之作，它的出现奠定了艺术成就的高度，也是我国文学发达的标志，在文化史上占有极高的地位。

第四章

《诗经》音乐本体研究

《诗经》作为中国历史上第一部诗歌集成，被公认是“一部配乐演唱的乐歌”。《墨子·公孟篇》云：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。”[①]《史记·孔子世家》亦云：“三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶武雅颂之音。”郑樵在《通志·乐略·正声论序》中提道：“诗为声也，不为文也。浩歌长啸，古人之深趣，诗歌乐章也。或形之歌咏，或散之律吕，各随所主而命。”《乐府总序》[②]亦云：“乐以诗为本，诗以声为用。八音六律为之羽翼耳，仲尼编诗，为燕享祀之时用以歌，而非用以说义也。古之诗，今之辞曲也，若不能歌之，但能诵其文而说其义，可乎？”

由于先秦时期缺乏有效记录旋律的方式，乐曲的音声部分随着时间的推移渐渐失传，仅剩文字部分，因此只能从旁系文献和其本身的文字中去探讨它音乐的具体形式和审美意义。加之周代礼制统治势力逐渐消失，音乐与文学呈现分化趋势，《诗经》留下的歌词部分常作为文学作品被研究，而较少有学者关注其音乐方面的研究。在本章节中，笔者将着重对《诗经》的音乐本体做进一步研究。

第一节　诗乐关系的相关分析

关于《诗经》歌词文本与音乐关系的研究，文学研究者与音乐研究者都提出了自己的观点。《诗大序》提道：“初作乐者，准诗而为声，声既成型，须依声而作诗。故后之作诗者，皆主应乐文也。”认为诗乐关系应当是先有音乐，后有诗，这样才可以做到诗乐结合协调，也就是“以诗从乐”。大部分学者赞

① 李小龙，译注. 墨子[M]. 北京：中华书局，2007：23.

② [宋]李心传. 建炎以来系年要录. [清]纪昀，等，撰. 四库全书[M]. 北京：线装书局，2007.

同《诗经》的诗乐关系是“以乐从诗”“乐乃为诗而作，非诗为乐而作”[①]。音乐只是为了配合诗的韵律而出现的，先有诗，后才有音乐。也有一部分学者认为在《诗经》与音乐的问题上，不能简单划分先有音乐还是先有诗，而应根据作品的来源、内容和用途来区分其关系。他们认为“风因诗而为乐，雅颂因乐而为诗”。

一、关于诗乐关系的不同声音

（一）以乐从诗

持有此观点的有孔颖达、朱熹、顾炎武与施议对等人。《尚书·尧典》提到“诗言志，歌咏言”，“此舜命夔典乐，以教胄子之辞”[②]。孔颖达《诗谱序正义》引郑玄注《尧典》曰：“诗所以言人之意志也。永，长也。歌又所以长言诗之意。”由此可见，他认为歌是对诗的一种意境延伸。这种言志之辞与樵唱渔歌不同，只有同音调结合起来，“诗”才能入歌。宋代朱熹在《答陈体仁》中提道：“盖以《虞书》考之，则诗之作，本为言志而已。方其诗也，未有歌也。及其歌也，未有乐也。以声依永，以律和声，则乐乃为诗而作，非诗为乐而作也。”[③]由此可见，他认为诗分为两部分，先有不配乐的诗，后才产生配乐的诗。

今人的研究多将诗乐的发展变化分为多个阶段，先秦时期的诗乐关系定位为“以乐从诗”。顾炎武在《日知录》[④]中提出：“古人以乐从诗，今人以诗从乐。古人必先有诗，而后以乐和之。舜命夔都胄子，诗言志，歌永言，声依永，律和声，是以登歌在上，而堂上堂下之器应之，是之谓以乐从诗。”刘尧民也认为：“中国从古到近代的制曲方式分为两大阶段，前一段是以乐从诗，后一段是以诗从乐。其中诗乐相结合的方式又可分为三个阶段，从上古至汉代是以乐从诗，先做好诗然后跟着诗歌的节拍来制曲。”[⑤]并且他还认为：“在中古以前，中国的音乐没有独立性，那时是以诗歌为主，音乐则附属于诗歌。”施议对持类似观点，他通过对文献典籍的分析得出诗歌与音乐发展变化的三个阶

---

① [宋]朱熹. 朱熹文集·卷三十五[M]. 北京：中华书局，1963：143.
② 尚书·尧典[M]. 北京：中华书局，1974：12.
③ [宋]朱熹. 朱熹文集·卷三十七[M]. 北京：中华书局，1963：243.
④ 顾炎武. 日知录·卷五乐章条[M]. 北京：中华书局，1983.
⑤ 刘尧民. 词与音乐[M]. 昆明：云南人民出版社，1982：287.

段："上古至汉，以乐从诗；汉至六朝，采诗入乐；隋唐以来，依声填词。"[①]可见，他们都认为先秦时期的诗乐关系为"以乐从诗"，先有诗，而后才有音乐，音乐附属诗歌而存在。

（二）风因诗而为乐，雅颂因乐而为诗

持有此观点的代表有吴澄等人。《诗经》根据体裁被划分为《风》《雅》《颂》三部分。孔颖达在《毛诗正义》中提道："诗各有体，体各有声，大师听声得情，知其本义……然则《风》《雅》《颂》者，诗篇之异体。"可见，《风》《雅》《颂》之分并非指诗体的分类，应是音乐的分类。

元吴澄提出："《诗》风雅颂凡三百十一篇，皆古之乐章；六篇无辞者笙诗也，旧盖有谱以记其音节而今亡；其三百五篇则歌辞也。乐有八物，人声为贵，故乐有歌，歌有辞，乡乐之歌曰风，其诗乃国中男女道其情思之辞，人心自然之乐也，故先王采以入乐，而被之弦歌。朝廷之乐歌曰雅，宗庙之乐歌曰颂，于燕飨焉用之，于会朝焉用之，于享祀焉用之，因是乐之施于是事，故因是事而作为是辞也。然则风因诗而为乐，雅颂因乐而为诗，诗之先后，于乐不同，其为歌辞一也。"他认为《诗经》歌曲中《风》是先有诗歌，后用音乐配合诗歌，而《雅》《颂》部分则恰好相反。

通过以上这些文献我们可以看出，学者对诗乐关系持有不同的观点，在文献中对于音乐部分使用的词有"乐""歌""声""律"等，对这些词汇的定义和归类也十分重要，只有确定了"诗""乐"的范围，才能更清晰地分析问题，阐述观点。《尚书·舜典》提道："诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。"可见，古人将"诗、歌、乐"定义为诗是表达思想感情的语言，歌则是深化加工后的语言，而乐则是使用乐器伴奏歌声的形式，声律则是协和关系的声音。

"诗"分为现代诗和古体诗两部分。除了《诗经》与《楚辞》，汉魏乐府同吴歌西曲，唐宋明清诗词等都属于古体诗的范畴。本文所讨论的诗特指先秦时期的诗。在这个时期，诗的范围相对单一。文献中提到先秦的诗，一般分两个方面，一方面是指两周时期宫廷所采录的民谣中的歌词部分，另一方面特指根据这些民谣编订而成的作品集——《诗经》的文本部分，在本文中"诗"多指后者。其中"逸诗"指唱诵于宫廷贵族间但未被收入《诗经》定本的编余诗篇。

---

① 施议对. 词与音乐关系研究[M]. 北京：中国社会科学出版社，1985：132.

“歌”是最早的音乐文学存在形式，在先秦，用于以颂赞祝福为内容的仪式乐歌中，其出现早于“诗”。两者从分类明确逐渐变得界限模糊，但意义上仍各有侧重。“诗”侧重于内容和文辞，而“歌”则偏重音调与形式。刘勰在《文心雕龙·乐府》[①]中如此定义：“乐辞曰诗，诗声曰歌。”在先秦两汉时期，歌和谣的概念相对比较明确。《尔雅·释乐》定义为：“徒歌谓之谣。”[②]《毛诗训诂传》中有云：“曲合乐曰歌，徒歌曰谣。”[③]《乐府诗集》中提道：“有章曲曰歌，无章曲曰谣。”[④]《诗经·魏风·园有桃》中有云：“心之忧矣，我歌且谣。”《礼记·乐记》提道：“昔者，舜作五弦之琴以歌《南风》，夔始制乐以赏诸侯。”《左传·襄公二十九年》记吴季札在鲁观周乐，襄公使乐工为之歌《周南》《召南》等皆指带有乐器和歌舞的演唱和表演。这都说明歌和谣在音乐上是有区别的，仅用以歌唱的叫作谣，凡称之为歌的应该有乐章或者乐曲的配合，并且大部分的场合应当有乐器伴奏。

这种音乐上的区别慢慢随着歌、谣音乐属性的模糊变得不明显，后逐渐被视为一体。周作人曾提出：“歌谣这个名称照字义上来说只是口唱及合乐的歌，但平常用在学术上与民歌是同一的意义。”[⑤]古籍中也常有一首作品歌、谣互称的现象。《淮南衡山王济北传》中有云：“十二年，民有作歌歌淮南王：一尺布，尚可缝；一斗粟，尚可舂。兄弟二人，不相容！”[⑥]而这首被称为歌的作品在《世说新语》中云：“（王）武子曰，尺布斗粟之谣，常令陛下耻之！”唐《艺文类聚》卷八十五收入时也称为民谣。

通过以上相关文献资料，可以看出学者对歌、乐、谣等概念持有不同的看法。一部分人认为诗乐中不包含歌唱的旋律，只有歌曲配上乐器的演奏才能证明诗歌与音乐发生联系。《礼记·乐记》中说：“天下大定，然后正六律和五声，弦歌诗颂，此之谓德音，德音之谓乐。”《介庵经说》有云：“琴瑟以咏之，为歌。播之管弦，被之金石焉，为乐。”雷学淇认为，歌与乐的区别是场面和所用乐器的不同，但是其音乐属性并无区别，都是和诗歌为一体的，都是可以弦歌诗颂的作品，歌中的曲调也属于乐的一种。因此，笔者认为诗指《诗经》作

---

① ［南朝］刘勰. 文心雕龙［M］. 北京：中国社会科学出版社，1985.

② 尔雅译注·释乐［M］. 上海：上海古籍出版社，1987：23.

③ ［清］段玉裁. 毛诗训诂传定本·三十卷［M］. 北京：中华书局，2006：24.

④ ［宋］郭茂倩. 乐府诗集·卷八十三［M］. 上海：上海古籍出版社，1991：187.

⑤ 周作人. 儿童文学小论·歌谣［M］. 石家庄：河北教育出版社，2002：267.

⑥ ［汉］班固. 汉书·卷四十四［M］. 北京：中华书局，1984：143.

品中的文本部分，特指记录下来的歌词；歌为作品中歌唱的旋律，属于乐的一部分；乐不仅包括器乐演奏还包括歌曲的曲调。

二、《诗经》作品的分类

《诗经》定本所录全为乐歌已经在学术界基本达成共识，无论从收集的过程还是与古代乐舞的关系皆可证明。《汉书·食货志》中记载："行人振木铎，徇于路以采诗，献之太师，比其音律，以闻于天子。"郑樵也曾经提出："自后夔以来，乐以诗为本，诗以声为用，八音六律为之羽翼耳。"《史记·孔子世家》中亦有云："三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶武雅颂之音。"程千帆认为："前人多分三百篇为里巷歌谣之作与朝廷郊庙乐歌之辞。今人更据之前者为民间作品，后者为贵族作品，遂似二者截然不同。然推寻事迹，则所谓朝廷郊庙乐歌之辞，亦自较早之民间形式流衍而来。斯二者，所谓本同而末异也。"[①]在他看来，《诗经》所有作品的来源皆出自民间。《诗经》皆可入乐已经毋庸置疑，根据其体裁以及形成途径的不同，我们可以推断出它与音乐的关系也有所区别。

《诗经》三百多篇作品经过500多年的收集最后形成定本，一部分通过采诗和献诗得到，一部分则通过当时的音乐技师以及贵族创作或者加工而成。关于这些作品的分类主要有"乐器说"以及"内容说"两种划分方法。

持有"乐器说"的学者有南宋程大昌与近人王国维和张西堂等。南宋程大昌有云："南、雅、颂以所配之乐名。"王国维也提道："窃谓风雅颂之别，当于声求之。"张西堂在《诗经六论》中提道："南雅颂都是以乐器得名……《诗经》的南风雅颂，是以音乐为诗的形式，我们不主张从问题或意义上或其他观点来讨论《诗经》的体系问题，更不应当打破南风雅颂原来的区分。"按照此分类法，可见《诗经》是按照乐器以及乐调来划分类别的。收集整理过的民歌以及后期创作的诗歌根据伴奏乐器的不同以及曲调进行分类，同时也说明音乐是《诗经》作品分类的关键。

"内容说"是根据内容的不同，推测其产生的来源。最早谈及相关问题的是《毛诗序》，文中提及："风，风也，教也；风以动之，教以化之。""上以风化下，下以讽刺上，主文而谲谏，言之者无罪，闻之者足以戒，故曰风。""是以一国之事，系一人之本，谓之风；言天下之事，形四方之风，谓之雅。雅者，正也，

① 程千帆.先唐文学源流论略·诗三百与楚辞第一[J].武汉师范学院学报，1981(2).

言王政之所由废兴也。政有大小,故有小雅焉,有大雅焉。颂者,美盛德之形容,以其成功告于神明者也。”“内容说”的主要分类如下:

(一)来自社会各阶层的世俗歌谣,包括对社会政治的批评和社会底层民众生活状态的反映,比如《清人》《静女》《黄鸟》等。

(二)为王者听政而收集的公卿士大夫们颂美讽谏的作品。其形成的过程主要是经过宫廷专职人员的艺术加工。《国语·楚语上》:“昔卫武公年数九十有五矣……于是乎作《懿》戒以自警也。”[①]《毛诗序》曰:“《抑》,卫武公刺厉王,亦以自警也。”

(三)由贵族和专职人员为各种宗教礼仪活动而做的乐歌。这样的作品在《周颂》中占有相当大的比例。如周颂之《良耜》《丰年》《载芟》等篇。

(四)由社会各阶层的乐歌加工,或者由一些有较高艺术修养的贵族们为了满足自身娱乐需要而创作的各种诗歌,这类作品大量存在于《雅》部。

其中《风》部包括15个地区的民歌,大部分属于黄河流域的民间歌谣,共160篇,是《诗经》中的核心内容。“风”的意思是土风、风谣,也有曲调的意思。在《诗经》的定本中,15国风的语言统一,音韵和谐,都是经过规范化处理的结果,所用皆为雅言。孔子认为:“《诗》、《书》、执礼,皆雅言也。”这是因为当时采诗制度已形成,民间采诗的说法由来已久。《夏书》曰:“遒人以木铎于路。官师相规,工执艺事以谏。”《汉书·食货志》中记载:“孟春之月,群居者将散,行人振木铎徇于路以采诗,献之大师,比其音律,以闻于天子。故曰王者不窥牖户而知天下。”遒人在民间采集各地的民谣进行整理,用于规劝,而宫廷的乐工则加工成音乐作品,省风作乐。《毛诗正义》有云:“以列国政衰,变风皆作南国诸侯,其数多矣,不得全不作诗。今无其事,故问而释之。巡守陈诗者,观其国之风俗,故采取诗以为黜陟之渐。”在各地的民歌中,不同的地区有不同的发音,各个作品的音调也不会相同,在对作品的删定过程中,或多或少都会改变歌谣本身的面貌。

《诗经》“风”部的主要来源为民歌,而民歌产生和创作的过程不能简单用“以乐从诗”或者“以诗从乐”来划分。民歌产生于劳动中,从单纯的打击节奏到加入人声都不是先有歌词后有曲调。普列汉诺夫在其《艺术论》中提道:“那调子常常是极精确地适应那一种特有的生产动作的韵律……歌谣的

① 国语·楚语上[M].上海:上海古籍出版社,1978:36.

韵律，常常是被生产过程的韵律所规定的。"①卢梭曾提道："一开始时一切都是歌唱和诗歌，旋律本身是口语的最重要的形式……劳动者在劳动的过程中经常发出吆喝声以便大家一起发力。"《淮南子》中提到："今夫举大木者，前呼邪许，后亦应之。此举重劝力之歌也。"②这些呼号声被美化，形成歌曲的形式。随着大家审美情趣的提高，简单而有节奏的呼号声发展为有内容的歌词，逐渐完善成完整的歌曲形式，用途也从强化劳动发展到庆祝丰收。

三、《诗经》与民歌关系的讨论

民歌产生的最初阶段歌词与旋律是不可分割的。范家相在《诗渖》中提道："生于心而节于音谓之诗，一言诗而乐自寓焉。委巷小儿，联歌拍臂，皆可以配管弦，优伶俗乐，吹竹弹丝，亦能别翻新调。一言乐而章曲亦自生焉。"③这段文献首先说明诗即是歌谣的歌词部分，其次证明这些歌词不但可以唱而且皆可入乐。诗与歌之间并没有分先有歌词还是先有曲调，而配乐则是根据歌曲再次创作，属于"以乐从诗"。

汤姆逊在《论诗歌源流》中认为："总之，舞蹈、音乐、诗歌三种艺术开头是合一的。它们的起源是人体在集体劳动中的有节奏的运动。这运动有两个构成部分——身体的和嘴巴的，前者发展为舞蹈，后者发展为语言。开始是标识节奏的无意识的呼喊，后来发展为诗的语言和普通的语言。抛弃了口唱，运用工具来表演，于是无意义的呼喊就转而为器乐的起源。达到所谓的诗，第一步诗舞的取消，这样就变成了歌，在歌中，诗是音乐的内容，音乐是诗的形式。"④与汤姆逊一样认为歌与诗不可分割、不分前后的还有毕海尔，他认为："在最初阶段，劳动、音乐和诗歌是最紧密地相结合着的，然而这个三位一体之基础的要素是劳动。"⑤诗歌与音乐本为共生，语言和声音如果可以很好地配合，就可以使各自的表现力得到淋漓尽致的发挥。在民歌的创作中，歌词与旋律的关系通常保持着和谐统一的状态，有词就有曲或歌词随着曲调同时创作。与歌词相比，旋律的难度较大，在相对固定的旋律框架中，词的结构有相对固定的要求。有时在相同的曲调框架中，词可以不断反复，并且配

---

① [俄]普列汉诺夫. 艺术论[M]. 北京：中国人民大学出版社，1995：98.

② [汉]刘安. 吴广平，刘文生，译. 白话淮南子[M]. 长沙：岳麓书社，1998：176.

③ [清]范家相. 诗渖[M]. 北京：中华书局，据文渊阁四库全书复印，1987.

④ [英]乔治·汤姆逊，著. 袁水拍，译. 论诗歌源流[M]. 北京：作家出版社，1955：243.

⑤ 周扬. 马克思主义与文艺[M]. 北京：作家出版社，1984：176.

合曲调适当调整，不断增加内容。《诗经》虽然经过了删减配乐，但是我们依然可以看出其使用的节奏和原始劳动二二节拍的四字句，善于双声叠韵词，并且运用了重章迭唱的创作技巧，这些都是民歌特有的规律。很多研究者发现，《诗经》的文本中大量存在这样的固定书写格式。口传诗学的观点认为："固定书写格式的存在体现了一个民族在漫长的口传诗歌发展过程中形成的技巧形式，这种形式往往与音乐演唱的模式紧密联系，后世的演唱者在创作中可以反复拿来套用，逐渐形成了固定的音乐曲调和演唱程式，而这些固定的曲调和程式，往往决定了诗的语言形式。"即所谓"诗体既定，乐音既成，则后之作者各以旧俗"①。我们可以看出，这样的创作形式，音乐决定了诗歌的语言部分。

由于诗歌的题材和风格多样，民歌的结构形式灵活多变，为了更好地表现内容，演唱者通常会运用衬词、拖腔等方法来推动旋律结构的变化发展，这样可以使表现力增强，情感得到更加充分的展示。但是这种延伸式的衬词、衬腔不论其延伸部分如何发展都不能脱离正词歌腔而独立存在。因此在古代，当诗乐在创作中不能完美结合时，乐人和文人都会采用"增损古辞"的方法来使作品更加和谐。在《诗经》文本中，我们也可以看到部分作品篇名和章节重复时，在歌词的创作上只是少量词句的增减。《项氏说诗》中认为"作诗者多用旧题，而述己意"。可见，《九歌》的创作也是根据楚地祭祀歌曲的曲调重新配词而成。除了先秦时期两部最为重要的作品多采用歌词配合旋律的创作形式，此后的诗乐创作中，往往也会采用这种形式。刘禹锡诗曰："踏曲兴无穷，调同词不同。"宋代郑樵在《通志·乐略》的《正声序论》中也指出："呜呼！诗在于声，不在于义。尤今都邑有新声，巷陌竞歌之。岂为其辞义之美哉，直为其声耳。"可见，一个曲调被拿去配唱多种歌词，从而形成新的歌曲。无论是同一曲调下的修改，还是同一曲调配合不同歌词的重新创作，旋律和歌词往往是歌词配合曲调。

在当代广为传唱的民歌中，这样的例子也不胜枚举。如红遍全国的《东方红》是在陕北民歌《骑白马》的曲调基础上改变歌词而成的。同样的方法在民间的对歌中也大量使用，我们在电影《刘三姐》中可以看到，男女双方即兴运用共同的曲调加入不同的歌词来表达自己内心的情感。有些民歌的结构变化表现在对外来民歌基本句式的扩展和紧缩，如《月牙五更》是河北民歌

① [唐]孔颖达. 毛诗正义[M]. 上海：上海古籍出版社，1990：187.

《进秀兰房》的演变。除了相同曲调配合不同歌词这种创作形式外，好的歌词主题配合不同的旋律重新创作也比比皆是。如各地民歌中都有以《茉莉花》《孟姜女》为主题的民歌，其歌词大致相同，旋律却各有不同。

通过上面文献和资料可以看出，在诗歌关系起源问题上国内外学者的观点保持一致，他们一致认为人们在运用歌谣表达内心情感时并没有考虑是先唱曲调还是先创作歌词，而是遵循自己的内心情感。通过对先秦最为重要的诗歌典籍《诗经》的形成以及分类的分析，至少证明此时期的诗乐关系不可用"以乐从诗"来简单定义，音乐部分并不滞后于歌词文本部分。因此，认为音乐是为诗歌而服务是错误的。正如杨荫浏先生所说"音乐常领导着诗歌在前进"，音乐才是诗歌发展的真正推动力。

第二节　《诗经》音乐的曲式分析

《诗经》在两周时期的重要地位毋庸置疑，作为音乐文学的经典以及礼乐制度的重要承载者，它有严格的演奏要求，无论乐曲的演奏形式，抑或乐器的选择，歌词的风格和旋律的配合都十分成熟。对于先秦曲调失传而歌词俱在的现象，除了表明记谱方式的缺失，还说明古人相对看重音乐和歌词所表达的思想内容，而不是歌曲的艺术形式。这一现象在其后的《楚辞》、汉魏六朝乐府诗中亦有出现。在我国古代，乐本体在统治阶级主观意识上作为文学的一种附庸品而存在，这一客观现实也加大了探索上古音乐艺术的困难。在其音响缺失的现状下，我们只能通过歌词的句式、用韵、分段来还原曲调的节奏、旋律与曲式结构。

历代学者对于《诗经》歌词中的重复持有不同的观点。郑樵在《六经奥论·风雅颂辨》中提道："《风》处于小夫、贱隶、妇人、女子而浅近重复。"虽言语中有贬斥之意，但也有一定道理，先秦时期士族才有受教育的权利，而《风》采自民间，相信即使经过宫廷乐师的修改其本质未能改变，无论在语言或者歌曲的曲调上都不会过于复杂，应多是同一曲调的多遍重复。顾颉刚认为："乐师将民歌加工，常添蛇足，以致诗的文辞拙劣，而勉强分章趁韵，终至于不

可理解。”[①]王国维则认为:“《风》《雅》叠章以相同之音间时而作,足以娱人之耳。”[②]两人一个从文辞的角度来看待歌曲的叠韵,一个从音乐的角度来看待歌曲的分章,但皆指出《诗经》分章之根本。

以诗从乐,不同的曲调配合不同的歌词形式;以乐从诗,歌词的变化要求曲调要跟随歌词发生变化。根据歌曲创作的一般关系,歌词的节奏与乐曲的节拍,歌词的抑扬顿挫与曲调的旋律变化,歌词的断句与乐句的划分,歌词的分段与乐段的起始,虽然不是完全对应,但两者之间必然存在密不可分的关系。

一、《诗经》音乐的节奏分析

《诗经》音乐目前已经不可复制,但是通过《诗经》存世的文字可以看出对节奏的诉求较为强烈,行之于篇章即是诗体中章节的复沓。《周礼·乐师》中记载:“教乐仪,行以《肆夏》,趋以《采荠》。车亦如之。环拜以钟鼓为节。”亦有云:“凡射,王以《驺虞》为节,诸侯以《狸首》为节,大夫以《采蘋》为节,士以《采蘩》为节。”民歌的旋律和节奏往往以民间语言为依托,语言中的抑扬顿挫和平仄形成了民歌中的节奏和旋律。《诗经》的节奏来自于两个方面,其一是章节之间的往复重沓,其二是歌辞中的顿挫之美。张天庐在《古代的歌谣与舞蹈》中指出:“古代歌与舞有密切的关系,歌声因协和舞的转动踏起,徒歌很有回环复沓的可能。”这种篇章之中的复沓是舞蹈音乐中追求节奏的一种表现,它不同于旋律中的节奏感,是一种段落与段落之间的呼应,是对称或者发展了的宏观节奏。王国维曾指出:“《风》《雅》皆分章,且后章句法多重叠前章。其所以重叠者,亦以相同之音,间时而作,足以娱人耳也。”也正是这种“间时而作”的节奏,才产生了使人愉悦的美感。

诗句节奏往往体现在每句歌词的顿挫中,在诗句中与语气助词“其”“乎”“之”“兮”等字的连用,产生规律性再现,形成起伏节奏。在《诗经》中四言句是主流句式,四言句又多呈现“二二”的节奏形式,这种节奏特征与汉语言发音的音节特征十分契合。严格而整齐的音节结构,往往形成发音时间大致相近的语音单位,就是我们常说的音节,这种音节在发声时通常又把发音的重点落在元音上,形成自然重音。于是各音节中元音间隔的排列就形成了自然重音的周期性再现。这种再现配合音节组成的节拍群就形成了节奏。

---

① 顾颉刚.徒诗与乐诗之转化[M].北京:中华书局,1977:13.

② 谢维扬,主编.王国维全集[M].杭州:浙江教育出版社,2010.

这种节奏的配合在民歌形成的初期就已存在,《淮南子》云:"今夫举大木者,前呼'邪许',后亦应之。此举重劝力之歌也。"其中"邪许"的呼喊声配合劳动中身体的律动而产生节奏感。中国传统音乐的最初阶段,节拍和歌词配合几乎是一字一音、一音一拍,这是节拍组合的基础。音乐的节拍往往借助汉字的数量和停顿来展现,因此在古代早期诗歌中歌词的数字往往体现拍子的数量以及节奏的组合形式。除了号子般的歌声外,记录在《吴越春秋》中的《弹歌》亦是如此的二言体歌谣:"断竹,续竹;飞土,逐宍。"这样简单的一字一拍、两拍一顿的形式是早期民歌的常见形式。

这种节奏形式直到《诗经》时期依然起着内在作用,从而影响着《诗经》的音乐形式。在《诗经》音乐的节奏中,基本以两音一顿为主要节奏型,其主要体现为复音词的使用。在《诗经》的歌词中,复音词大致分为两种,一种是单纯的复音词,其中包括重音、叠韵、双声、双声兼叠韵和非双声叠韵等形式。另一种为合成复音词,这种复音词的大量存在源于先秦时代,汉语词汇多以单音节为主,需要结合其他单音词构成复音词。据统计,《诗》中词汇4000多个,其中复音词高达1400个左右,足见两字一顿的节奏使用之频繁。这种语言的节奏作为内在引导,直接影响了《诗经》四言的节奏体系。《诗经》三百篇中除了四言诗的二二节奏外,还有其他的节奏形态,例如三言诗和五言诗。三言诗有《召南·江有汜》,《陈风·月出》其实也是一首隐藏的三言诗,其中还增添了句尾的语气词增加为四言;五言诗则有《卫风·木瓜》等,这种诗句字数的变化显示出音乐节奏的多样性。《诗》中大量的复音词,反映了《诗经》音乐对语言节奏的继承和发展,以及对音乐性语言的不断探索。这种内在规律不但影响着后世音乐的发展,而且对中国古典文学的发展也产生了巨大影响,中国的诗歌传统基本沿着这条道路不断发展。

二、《诗经》音乐的句式研究

分析歌曲曲式之前首先分析歌词句式。《诗经》在《风》《雅》《颂》三类中纯用四言句式共有160首,《风》部160首诗歌中占85首,《雅》部105首诗歌中占67首,《颂》部40首诗歌中占8首,可见三类中四言句式都占总数的一半以上。在其他的145首诗歌中,除了《颂》部的句子长短不齐外,绝大多数仍以四言诗句为基本句式。单从诗句上看,乐句共7825句,四言句有6584句,非四言句700句,各占90.4%和9.6%,即使非四言也是以四言为基础的,个别句子增减一两字,由此可见《诗经》是以四言为基本句式的诗歌总集。

表 4-1　四言句在《诗经》各部中的分布

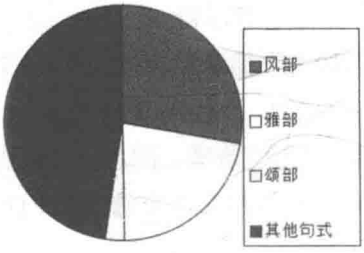
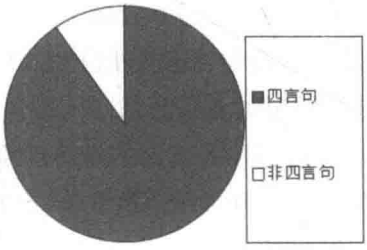


表 4-2　四言句与其他句式在《诗经》中的分布



从整齐的四言句式配合二加二式断句节奏可以推测《诗经》的节奏特点应当以稳定为主，曲式也比较规整。这一点通过《风雅十二诗谱》可得到证实。虽然《风雅十二诗谱》未必是先秦时期的曲调，但是从节奏和曲式特征来看，应当基本符合原貌。《风雅十二诗谱》用律吕字记谱，每字一音，无节奏。举例如下：

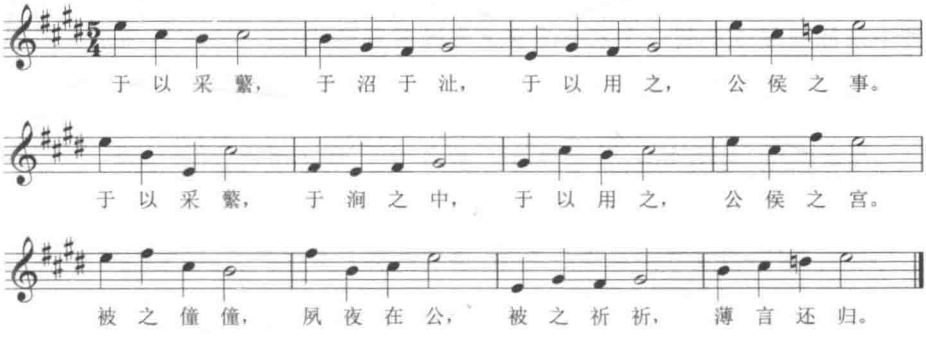
（谱字）黄南林南　黄姑太黄　林南黄姑 黄林南黄

（歌词）关关雎鸠　在河之洲　窈窕淑女 君子好逑

古代诗歌基本为一字一音。从目前收集的资料显示，元明之前，歌曲基本都是保持一字配一音的原则。这应当与古人崇尚音乐简单，应最大限度听清楚歌词的目的有关。在《风雅十二诗谱》中纯四言句格的有八篇，分别为《关雎》《四牡》《皇皇者华》《南山有台》《葛覃》《鹊巢》《采蘋》《采蘩》。夏野在《唐代风雅十二诗谱的节奏问题》一文中将《采蘩》译成五线谱，乐谱如下：

采　蘩

无射清商　　宋传唐乐谱



《诗经》曲式规整的特点与周代浓重的礼乐文化有必然联系。周礼崇尚中和的音乐之美,认为音乐应当“发乎情,止乎礼”。在此音乐审美习惯的影响下,演奏《诗经》所用的乐器多为钟、磬、鼓等打击乐器,其舒缓的特征正好配合四言诗句节奏。在《诗经》中使用的长短句极有可能是配合其他乐器,调节节奏,增加音乐动力。

除了节奏稳定和曲式规整的特点外,《诗经》多为多节歌。同一首歌曲由同样句法结构的段落重章叠句组成。下表是对《诗经》中音乐分节的简单统计。

表 4-3 《诗经》中音乐分节情况表

	一节	二节	三节	四节	五节	六节
风	无	39 首	92 首	21 首	5 首	3 首
雅	无	1 首	21 首	19 首	14 首	50 首
颂	34 首	无	1 首	1 首	1 首	3 首
合计	34 首	40 首	114 首	41 首	20 首	56 首
百分比	3%	13%	37%	13%	6%	18%

通过表格,我们可以清晰地看到一节诗歌只存在于《颂》部,《风》部多为三节歌,《雅》部相对均衡,以六节歌较多。如果多节歌的歌词开头完全一样,可以大胆推测其乐曲应当是同一曲调的三次重复。如《国风·周南·殷其雷》:

殷其雷,在南山之阳。何斯违斯,莫敢或遑?振振君子,归哉归哉!
殷其雷,在南山之侧。何斯违斯,莫敢遑息?振振君子,归哉归哉!
殷其雷,在南山之下。何斯违斯,莫或遑处?振振君子,归哉归哉!

如果一首三节以上的诗歌有两节和两节以上歌词相同,而其中有一节发生变化,我们可以推测不同段落的曲调有可能也发生了变化。若诗歌的部分节中增加或减少一两个字不会改变基本的节奏格式,这一点在后面出现的乐府诗以及现代民歌中依然可以见到。如《国风·周南·葛覃》:

葛之覃兮,施于中谷,维叶萋萋。黄鸟于飞,集于灌木,其鸣喈喈。
葛之覃兮,施于中谷,维叶莫莫。是刈是濩,为絺为绤,服之无斁。
言告师氏,言告言归。薄污我私,薄浣我衣。害浣害否,归宁父母

这一现象应当与《风》《雅》《颂》的题材和创作群体不同有关。《风》部

来自民间，处在生活底层的人民虽然拥有创作热情，但是音乐技术较为落后，仅以此作为生活的调剂，因此一般不会过于复杂，句式简短，多采用重复段落，只在字和词上做较小的变化，以减少记的难度，便于传唱。《雅》部大部分是贵族文人作品，使用在宫廷宴享之时，较之《风》部，创作群体音乐素养较高，并且用于宴享之时，主观和客观都需要作品适当延长。《颂》部内容多是歌颂祖先的功业，是宗庙祭祀的舞曲歌词，全部是贵族文人作品，此部分应当代表礼乐的最高水平。

三、《诗经》音乐的曲式

《诗经》音乐相关研究在20世纪取得了极大进步，叶伯和、郑觐文、王光祈、顾颉刚、杨荫浏、家浚、欧兰香等先生都有相关成果问世。其中影响最大的是杨荫浏先生，他在《中国古代音乐史稿》①中根据《诗经》的歌词以及相关音乐知识，以曲调和歌词之间的关系为基础，总结出《国风》以及《大雅》《小雅》中十种不同曲式，再现了当时音乐的部分形态。杨先生将《诗经》分为十种曲式②。这是第一次从音乐艺术形态的角度来研究《诗经》，一改经学家注重思想内容、文学家注重比兴与修辞的局面，在两千多年的《诗经》研究史上具有开创性意义。引发了后世学者对于《诗经》曲式的研究高潮。

在讨论一个乐曲曲式之前，首先应当对其分段情况进行研究。笔者对三百零五篇诗歌的分段进行统计，得出以下表格。

表4-4 《诗经》段落分部情况表

类别	总数	一段式	二段式	三段式	四段式	五段式	六段式以上
风	160		37	94	22	4	3
雅	105		1	20	20	14	50
颂	40	34		1	1		4
合计	305	34	38	115	43	18	57

① 杨荫浏. 中国古代音乐史稿[M]. 北京，人民音乐出版社，1981.

② 一，一种曲调的重复，如《桃夭》；二，一个曲调后面用副歌，如《殷其雷》；三，以歌曲调的前面用副歌，如《东山》；四，在一个曲调重复中，每节前面发生变化，即“换头”，如《苕之华》；五，曲调开始前有一个总的引子，如《行露》；六，曲调几次重复之后，有一个总的结尾，如《野有死麕》；七，两个曲调各自重复然后连接起来构成一首歌曲，如《丰》；八，两个曲调有规律地相互轮流连成歌曲，如《大明》；九，两个曲调不规则地交互轮流，构成新的歌曲，如《斯干》；十，在一个曲调的重复之前有一个总的引子，在后面又用了总的尾声，如《九罭》。

可见,《诗经》以多段体为主,多段体又以三段体为最多,共115篇,绝大部分都在国风中,这与民歌的产生背景有极大关系。一段体全在《颂》部,与其内容和使用的地点有直接关系,《颂》为庙堂之歌,有叙事的要求。《雅》部多在五段体和五段体以上,这说明《雅》部的艺术成就应当高于《风》部,旋律的变化较多。

欧兰香认为,杨荫浏列出的10种曲式没有给出量化概念,不足以反映各种曲式的主次比例关系,不能涵盖《诗经》中所有的曲式结构。[①] 她以杨荫浏的观点为基础,对《诗经》中《风》《雅》《颂》三类诗歌进行全面分析,提出了四大类十二种曲式的观点。并列出下列表格。

表4-5 《诗经》曲式分类

曲式	类型	曲式特点	备注
多段体	同一曲调反复	完全再现	《风》《雅》基本曲式
		变化再现(末段变化)	
		变化再现(首段变化)	
	主附结构	前加引子	《风》《雅》中间或有,数量不多
		后加尾声	
		前加引子,后加尾声	
	主副歌体	后用副歌	《风》《雅》中使用率较高的曲式
		前用副歌	
	联曲体	两段连缀	主要见于《雅》《颂》
		两段旋律有规律地交替	
		两段旋律不规则地交替	
		多段旋律连缀	

十二个曲式分别为:一,一段体分节歌,例如《郑风·狡童》《秦风·蒹葭》等。二,在同调反复的基础上,末段适度变化,例如《齐风·甫田》《召南·采蘩》。三,在同调反复的基础上,首段适度变化,例如《陈风·宛丘》《小雅·皇皇者华》。四,在一个曲调的几次重复之前用一个总的引子,如《召南·行露》《秦风·车邻》。五,在一个曲调的几次重复之后,用一个总的尾声,如《唐风·扬之水》《小雅·沔水》。六,一个曲调多次重复之前,用一个总引

① 欧兰香.《诗经》的曲式结构分析[J].西北师范大学学报,2003(2).

子，后面又用一个总的尾声，如《幽风·九罭》《周南·卷耳》。七，一个曲调的后面用副歌，如《鄘风·柏舟》《鄘风·桑中》。八，一个曲调的前面用副歌，如《邶风·式微》《小雅·瞻彼洛矣》。九，两个曲调各自重复连接成一首歌曲，每段曲调再现一次的如《郑风·丰》《小雅·鱼丽》等。十，两个曲调有规则地交互轮流，连缀成一首歌曲，如《鄘风·载驰》《大雅·大明》。十一，两个曲调不规则地交互轮流，连缀成一首歌曲，如《小雅·斯干》《大雅·瞻卬》。十二，由多种曲调连缀成一首歌曲，如《小雅·雨无正》《商颂·长发》。

通过文字对《诗经》的曲式做出分析和判断，存在极大的不确定性，如家浚先生所言："从词的结构判断乐调结构要得出明确、具体的结论是困难的，词终究不是曲。"[①]崔宪先生在其著作中也指出："在曲随词唱与词曲句式结构同步的情况外，还有大量词曲异步的现象存在……词曲异步是在相同的歌词句式中，词曲结构的关系不同步，它比词曲同步关系更大限度地发挥曲调的表现能力，使民歌在有限的手段中蕴涵了无限的表现力。"[②]在真正的音乐实践中，歌词与曲调不对应的情况十分常见，刻于竹简之时必然会有所调整。因此，对于《诗经》曲式之推断，有些内容只是后世学者的猜测之说。

随着乐谱记录技术的发展，唐代以后出现了一些《诗经》乐谱，如宋代赵彦肃的《风雅十二诗谱》，元代熊朋来的《瑟谱》，明代朱载堉的《乡饮诗乐谱》、魏皓所传《魏氏乐谱》中的《诗经·关雎》，清代乾隆时编成的《钦定诗经乐谱全书》、邱之稑的《律音汇考》，近代郑觐文的《雅乐新编》等。虽然这些乐谱通常被认为由后人创制，但笔者认为应当有一定的借鉴作用，不排除传唱至后代的可能性。通过对乐谱的翻译和研究，笔者发现存在文本与传世音乐形成的曲式有所区别。以《关雎》为例，如果按照文本和词格方式来划分段落，业界达成共识为三段体，但是在《风雅十二诗谱》中则是五段体的结构形式。乐谱如下：

① 蓝雪霏.从荆楚"歌诗"遗音寻求《诗经》曲式研究的可拓展空间[J].音乐研究，2010(5).

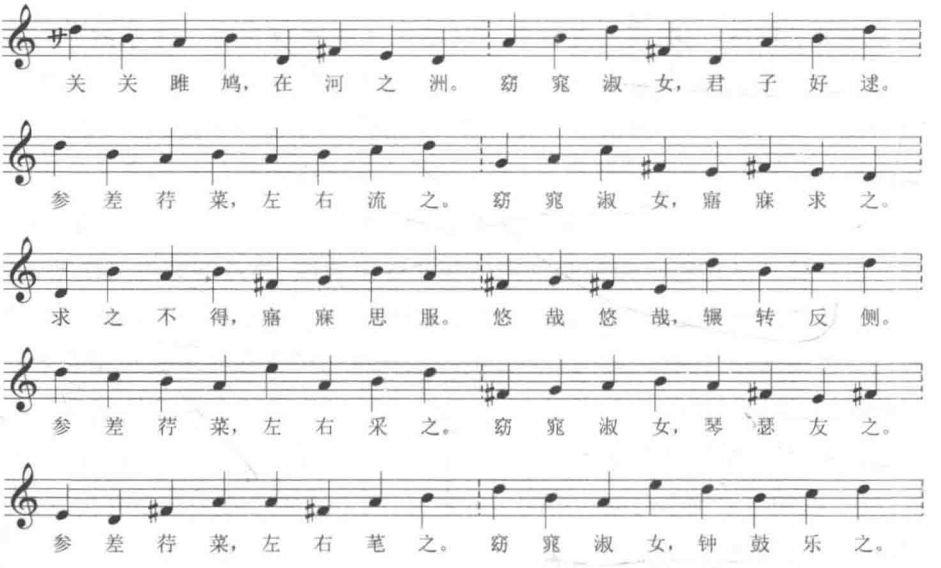
② 崔宪.简论民歌的曲随词唱与词曲异步[J].文艺研究，2002(4).

关 雎

(无射商 俗呼越调)

[宋]赵彦肃所传

"唐开元风雅十二诗谱"之一



《诗经》经历了长时间的编辑，语言逐渐书面化、雅言化、规整化，加上出土和流传中出现的错简和漏简现象，真实的情况较难还原。《诗经》中的歌词结构未能全部反映出其曲式结构，仅从歌词结构判断音乐结构，存在极大的不确定性。资料匮乏和年代久远这已经是不争的事实，那么如何还原当时歌曲的原本面貌，只能期待更多的文物出现。

四、《诗经》中"乱"的使用

杨荫浏先生重点分析过《诗经》中《关雎》和《大武》中的"乱"。[①] 他认为，《关雎》在字面上虽然没有看出与"乱"有关，但从孔子的话中可以看出《关雎》不但有乱，而且艺术性很高，"乱"极有可能未被记录下来。《大武》应是现知最早使用"乱"的作品。作品共分六段，其中"乱"有两个，第一个使用在第二段的末尾，表现了灭商的胜利，音乐应当是热烈的。第二个使用在第五段，象征周公、召公的和平统治，音乐应是和平庄严的。

① 杨荫浏，吴剑. 说"乱"及其他[J]. 人民音乐，1963(1).

根据目前文献记载,《诗经》中涉及“乱”的使用有《关雎》和《大武》。《论语·泰伯》中云:“师挚之始,《关雎》之乱,洋洋乎盈耳哉。”目前看来,从字面上看,《关雎》只是简单地重复五遍的民歌,似乎看不出有“洋洋乎盈耳”的感觉。但是笔者认为既然孔子有如此之高的评价,又明确点出“乱”在曲调的尾声,相信失传的《关雎》旋律定有色彩的强烈对比。

《乐记·乐象》篇记载了《武》乐表演的场景:“……是故先鼓以警戒,三步以见方,再始以著往,复乱以饬归,奋疾而不拔,极幽而不隐。”乐舞开始时先击鼓督促大家做好准备,随后顿三次脚提示表演即将开始,两次开始表现武王两次出师,两次用“乱”表现武王胜利归来。其舞蹈整齐而迅疾,音乐含蓄而不隐晦。可见,《武》是一部大型的歌舞剧表演,歌、舞、乐三位一体。“再始”“复乱”应当表示《武》乐两次开始、两次用“乱”。即第一次“始”,用一次“乱”,第二次“始”,又用一次“乱”。

《武》是使用“乱”较多的作品,此套曲创作于西周初年,描写的是周武王伐纣的大型音乐舞蹈乐曲。《诗经·周颂》中有关周代乐舞中的“大武”究竟是哪几篇,历代多有论者,其中较为一致的观点是皆为六篇。《左传·宣公十二年》中提到,《大武》应当包括六部分,以《赉》为《大武》的第三篇,《桓》为第六篇,除此之外还有《武》等篇①,这种说法受到后世论《诗》者的赞同。《乐记》②中记载:“武始而北出,再成而灭商,三成而南,四成而南南国是疆,五成而分周公左、召公右,六成复缀以崇。”但是此说未列具体有关诗篇名称,旁证六成之《武》形成于灭商之后,由周公所作。此观点在《吕氏春秋》和《郑笺》中有证,《吕氏春秋·古乐篇》有云“乃命周公作‘大武’”。《毛传》《郑笺》中皆有文献记载认为,《大武》之诗中包含有《武》《酌》两篇。

朱熹在《诗集传》中引《春秋传》提出《武》当为《大武》诗的首篇,而《桓》和《赉》为《大武》之第三、第六章。明代何楷在《毛诗世本古义》中有“《大武》六成”之说,六篇诗分别为:《武》《酌》《赉》《般》《时迈》《桓》等。清代方玉润在《诗经原始》中认为,《大武》的篇章为《酌》和《武》《赉》《般》《桓》等。③ 王国维先生在《周大武乐章考》中则认为:“《毛诗》次第与《乐记》同。恐是周初旧第。胜于楚乐歌之次第远矣。”《大武》六篇,指《昊天有成命》

---

① 《左传·宣公十二年》记载“楚子曰:‘……武王克商’,作《颂》曰‘……又作《武》……’其三曰:‘铺时绎思,我徂维求定’”。可知《赉》应是乐舞《大武》三成的歌诗。

② 礼记·乐记[M].北京:中华书局影印《十三经注疏》本,1980.

③ [清]方玉润.诗经原始[M].北京:中华书局,1986:198.

《武》《酌》《桓》《赉》《般》，所配乐舞的顺序相同。在《说勺舞象舞》中又说："疑武之六成，本是大舞。周人不必全用之，取其第二成用之谓之武，其第三成用之谓之勺，取其四成五成六成用之谓之三象。"

根据上述诸家之说，《诗经》中所谓《大武》之诗篇大概有《武》《酌》《桓》《赉》《般》《时迈》《昊天有成命》《我将》等篇，但具体哪六篇未有定论。

《乐记·宾牟贾篇》通过孔子与宾牟贾互相问答，详细地反映了"大武"用乐的情况，孔子曰："惚干而山立，武王之事也，发扬蹈厉，太公之志也；《武》乱皆坐，周召之治也。""《武》乱皆坐"中的"乱"，即指乐舞的结束部分。孔子又云："且夫《武》，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分周公左、召公右，六成复缀，以崇天子。夹振之而驷伐，盛威于中国也。分夹而进，事蚤济也。久立于缀，以待诸侯之至也。"由此可以判断《武》乐共分六部分：其一，舞队从北面而来，象征出征去北方伐殷商；其二，舞队分两队前进，表示殷商被灭，中间"乱"突出高潮，并做暂时的结束；其三，又从头开始，出征南方；其四，表示出征南方得到胜利，疆域巩固；其五，舞队分成两队前进，表示周公、召公协助武王管理国家，第二次用"乱"突显高潮，表演者跪下后右膝着地，左膝不着地，象征周、召之治；其六，舞队集拢，歌颂武王的功德，表现天下归心。通过文献，我们可以看出《武》中两次使用"乱"，与《楚辞》中的乱有所不同，这两次皆没有用在乐曲的最后，而分别出现在歌曲的第二部分和第五部分之后。第一次表现灭商的胜利，气氛热烈，激昂慷慨；第二次象征周公、召公的和平统治。音乐应当平和祥瑞。另外，我们还可以从孔子谈论音乐的言论中肯定"乱"是音乐表现高潮部分的专业名词。

第三节　《诗经》所涉乐器的相关研究

《诗经》对于国古代音乐史研究的意义，很大一部分反映在其对于周代乐器以及乐器演奏情况的记载。根据文献记载以及出土文物显示周代乐器共有70多种，《诗经》中提及的有20多种（各个学者观点有异），占周朝乐器总数的百分之四十之多。

一、关于乐器种类的不同观点

音乐学界普遍认为,《诗经》中记载的乐器为29件,其中有鼓、鼗、贲、应、县鼓、鞉、钟、鼍鼓、铃、钲、庸、磬、缶、柷、圉、笙、簧、龠、埙、篪、管、箫、琴、瑟、和、鸾、槃、雅、南。此观点主要来源于杨荫浏《中国古代音乐史稿》:"到了周朝,见于记载的乐器,约有近七十种,其中被诗人们所提到,见于后来的《诗经》的,有二十九种。"后世诸多学者大多延续这一观点。刘莎则在《〈诗经〉中乐器总量及类别探讨中》中认为,《诗经》中单字乐器应为24件,即鼓、鼗、贲、应、县鼓、鞉、钟、鼍鼓、槃、钲、庸、磬、缶、柷、圉、笙、簧、龠、埙、篪、管、箫、琴、瑟,其中和、鸾、铃应当作为响器,雅、南则作为乐舞理解更为合适。29种乐器按照"八音"分类有其不完善之处,过分注重乐器的发音材料容易造成同系统的乐器因材质不一致而分属于不同种类,从而造成混乱。

李婷婷在其硕士论文《诗经与器乐》中对于杨荫浏提出的"29种乐器"之说发表了自己的看法。她认为杨先生少记录了槃、击两种乐器,缺圉多圄,其中和、鸾、铃三种属于非乐器。因此《诗经》中涉及的乐器应当为28种。

其观点主要有以下六个方面:一,"槃"在《卫风·考槃》中出现了三次。朱熹在《诗集传》中提道:"考,扣也。槃,器名。盖扣之以节歌,如鼓盆拊缶之为乐也。"①王洪绪亦有云:"《诗》言:子有钟鼓,弗鼓弗考。则所谓考槃者,犹考击此槃以自乐也。"②高亨在《诗经今注》中也认为:"考,扣也,敲也。槃,同盘,敲盘以歌。"③因此,"槃"应当有古乐器的可能。二,对于《小雅·莆田》中"琴瑟击鼓"中的"击"字,杨先生认为其为动词。《后汉书·马融列传》中提到"故戛击鸣球,载于《虞谟》;吉日车攻,序于《周诗》"。李贤注:"击,柷也,象桶,中有椎柄,连底摇之,所以作乐。"高亨则明确指出:"击,乐器名,与摇鼓相类。"因此琴瑟击鼓应当都是名词,结合下句"以御田祖"应当是"以"字的宾语。三,杨先生所提到的"圄"未见于今本《诗经》,作者认为杨先生有可能是误将"圄"作"圉"。四,杨先生所提"和"出现在《诗经》中共12次,其中《小雅·鹿鸣》"和乐且湛",《小雅·伐木》"终和且平"等7处之"和",为和谐的意思;《小雅·宾之初筵》"酒既和旨"中的"和",解释为醇和;《商颂·

① [宋]朱熹,夏祖尧,校点. 诗集传[M]. 长沙:岳麓书社,1989:87.

② [清]王鸿绪,等. 钦定诗经传说会纂[M]//《文渊阁四库全书》.

③ 高亨. 诗经今译[M]. 上海:上海古籍出版社,1984:178.

烈祖》“亦有和羹”的“和”字，有调和之意；《郑风·箨兮》“倡予和女”释为唱和；只有《小雅·蓼萧》“和鸾雝雝”、《周颂·载见》“和铃央央”两处之“和”解释为铃，但两者皆属于用具铃，不是乐铃，应当不属于乐器。五，从《诗经》中的语言环境中可以得出“鸾”字应当不属于乐器。“鸾”字在《诗经》中出现了12次，多解释为车架上的铃。其中《小雅·信南山》中提到“执其鸾刀”，其中“鸾”通“銮”，应当是指缀在刀柄上的铃。可见这12处应当都为用具，不属于乐器。六，出现在《周颂·载见》中的“铃”是指挂在旗杆上的铃，非乐器。

在本书中，笔者采用了李婷婷的观点，将《诗经》中所涉及的28种乐器分为三类：一，弹弦乐器（2种）：琴、瑟；二，打击乐器（20种）：鼓、鼗（鼗鼓）、贲鼓、鼉鼓、县鼓、鞉（鞉鼓）、应、田、击、钟（编钟）、南、镛（庸）、钲、磬（编磬）、雅、缶、槃、圉、祝、簧；三，吹奏乐器（6种）：笙、箫、龠、管（筦）、篪、埙。

表4-6 《诗经》中乐器的分部情况表

	周南	邶风	鄘风	卫风	王风	郑风	唐风	秦风	陈风	小雅	大雅	周颂	鲁风	商颂
琴	关雎		定之方中			女曰鸡鸣				鹿鸣 常棣 鼓钟 甫田 车舝				
瑟	关雎		定之方中	淇奥		女曰鸡鸣	山有枢	车邻		鹿鸣 鼓钟 甫田 常棣	旱麓			
鼓	关雎	击鼓					山有枢	车邻	宛丘	彤弓 宾之初筵 采芑 楚茨 甫田 白华 伐木	灵台	执竞	有駜	那
鼗										鼓钟	棉			
贲鼓											灵台			
县鼓												有瞽		
鼉鼓											灵台			
鞉												有瞽		那
田												有瞽		
应												有瞽		
击										甫田				

续表

	周南	邶风	鄘风	卫风	王风	郑风	唐风	秦风	陈风	小雅	大雅	周颂	鲁风	商颂
钟	关雎						山有枢			彤弓 鼓钟 宾之初筵 楚茨 白华	灵台	执竞		
庸											灵台			那
南										鼓钟				
钲										采芑				
磬										鼓钟		执竞 有瞽		那
缶				考槃										
槃				考槃										
雅										鼓钟				
柷												有瞽		
圉												有瞽		
簧					君子 阳阳			车邻		鹿鸣 巧言				
笙										鹿鸣 鼓钟 宾之初筵				
箫												有瞽		
管		静女										有瞽 执竞		那
龠		简兮								鼓钟 宾之初筵				
篪										何人斯	板			
埙										何人斯	板			

（本表格来自李婷婷的《〈诗经〉与器乐》）

通过分析表格，可得出如下结果：鼓（16 次）（见图 4-1）、瑟（见图 4-2）（9 次）、钟（见图 4-3）（9 次）、琴（8 次）、磬（见图 4-4）（4 次）、龠（见图 4-5）（3 次）、笙（3 次）、簧（3 次）、管（2 次）、埙（见图 4-6）（2 次）、篪（2 次）、鞉（见图 4-7）（2 次）、镛（2 次）、鞉（2 次）、缶（1 次）、槃（1 次）、钲（见图 4-8）（1 次）、雅（1 次）、南（1 次）、贲（1 次）、应（1 次）、田（1 次）、柷（1 次）、圉

(1 次)、箫(见图 4-9)(1 次)等。

图 4-1　河南舞阳铜鼓

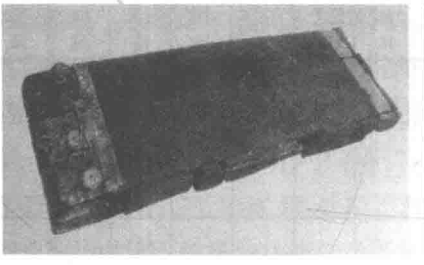


图 4-2　信阳长台关 2 号墓木瑟·M2:150 号瑟

图 4-3　新郑市信用社编钟·Ⅱ组20 号钟

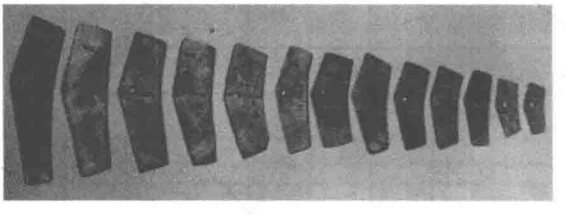


图 4-4　河南淅川下寺 10 号墓编磬

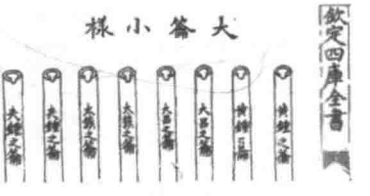


图 4-5　四库全书中所绘龠之样本

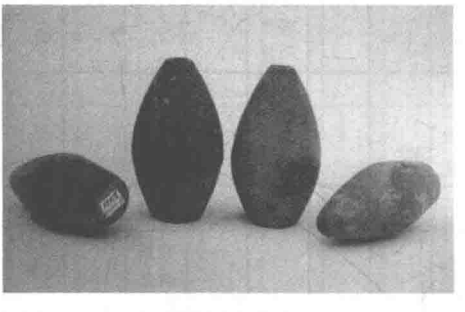


图 4-6　河南安阳刘家庄北 121 号墓陶埙

图 4-7　良渚文化玉琮(综)鼙

图 4-8　襄城天凤四年钲

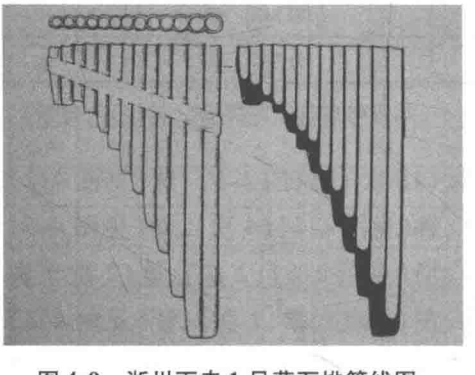


图 4-9　淅川下寺 1 号墓石排箫线图

图 4-10　湖北曾侯乙墓出土的建鼓

除了上述乐器的使用频率，我们亦可以窥见两周宫廷演奏时乐器多以组合形式出现，但国风中则多是单乐器，鼓类中分化细致的建鼓（见图 4-10）、鼍鼓、贲鼓、磬鼓、县鼓、田、鞉鼓、应、击等乐器均未在国风中出现。《诗经》中共有 31 首诗歌涉及乐器的使用，多种乐器同时出现的有 20 多首，其中《定之方中》《车邻》《女曰鸡鸣》《彤弓》《宛丘》《楚茨》《采芑》《板》《白华》《何斯人》10 首中间有两种乐器出现；《山有枢》有三种乐器出现；有四种乐器的分别是《关雎》《鹿鸣》《甫田》《宾之初筵》《执竞》5 首；其中有两首作品包含五种乐器，分别是《灵台》《那》；《鼓钟》《有瞽》中出现了九种乐器，出现乐器最多。西周春秋之后，部分用于伴奏的合奏乐器，例如琴、瑟、笙等逐渐向独奏发展，但是主要还是以合奏为主，尤其是在宫廷和上层社会，乐器组合均以鼓、编钟、编磬为主体的合奏形式出现。

通过分析表格中乐器的使用情况，可以看出无论是乐器出现篇目、次数，还是乐器种类，涉及最多的是《雅》部，计 18 种；其次是《颂》部，计 11 种；最后是《风》部，仅有 9 种。究其原因，主要是因为《雅》部出自于朝廷官吏或者士大夫之手以及少部分的劳动人民，因此它涵盖的内容丰富，形式多样。由于它们作者的地位较高于《风》部的劳动人民，又不似《颂》部要求严格，对于使用乐器的品种、篇目和数量限制不会过多，加之对乐器相对了解和使用频繁，日常作息与音乐息息相关。通过比较乐器的出现频次和种类可以看出，统治阶级的用乐远远多于被统治阶级，这也说明音乐的服务对象主要是统治阶级。而每部分诗歌中都有乐器的出现，也说明当时从百姓到天子的各个阶层都在广泛使用乐器，享受音乐之美。

二、《诗经》所涉乐器的分类研究

通过分析《诗经》中记录的乐器，可以看出北方乐器品种极为丰富，运用于生活各个方面。当然，其分布情况并不仅仅如此，在十五国风中有五国风中无乐器记载，分别为《召南》《魏风》《桧风》《齐风》《曹风》和《豳风》。这并不代表这些地区没有乐器，记载有乐器作品的地区也不仅仅只有这些乐器。以齐国而论，宋人鲍彪在《战国策校注》中提道："临淄甚富，其民无不吹竽、鼓瑟、击筑、弹琴。"①并且山东地区出土的先秦文物中，大量存在编钟、编磬、埙和镈，可见此时齐国的乐器极为丰富。

---

① ［清］纪昀，等. 四库全书［M］. 北京：线装书局，2007：54.

目前《诗经》中记载的乐器可以分为以下几类：

（一）弹弦类乐器

以琴、瑟为代表。这两件乐器在中国音乐史中占有极为重要的地位，自先秦到明清，它们一直是文人雅士的首选。根据目前出土文物情况和文献记载，这两件古乐器最早见于周代“八音”和《诗经》，其产生晚于土鼓、石磬、骨哨、陶埙等乐器，这应当与其制作工艺的复杂有密切的关系。这两种乐器在《诗经》中频繁出现，标志着其艺术高度已经上升到了新阶段。弹弦类乐器有较强的表现力，富有歌唱性，流畅而细腻。在国风中“琴”出现3次，“瑟”出现5次，“琴、瑟”同时出现了3次，琴瑟合奏应当是当时广泛流行的一种乐器组合方式。

瑟在两周时期音乐演奏中有着极高的地位，《白虎通·礼乐篇》云：“瑟者，啬也，闲也，所以惩忿窒欲，正人之德也。故曰瑟有君父之节、臣子之法。君父有节，臣子有义，然后四时和。四时和然后万物生，故谓之瑟也。”[①]《仪礼·乡饮酒礼》亦云：“设席于堂廉，东上。工四人二瑟，瑟先。相者二人，皆左何瑟，后首，挎越，内弦，右手相。”可见瑟被运用于宫廷中的各种仪式演出中。

两周时期民间最为青睐的乐器是琴瑟，《郑风·女乐鸡鸣》提到“琴瑟在御，莫不静好”；《小雅·常棣》有云“妻子好合，如鼓琴瑟”。虽然当时社会以崇高辉煌的钟鼓之乐为主流，但琴瑟音色婉转细腻，表现力丰富，携带轻便，制作成本低廉，亦赢得民众的喜爱，甚至成为房中乐最重要的乐器之一，并且琴瑟的绝佳搭配成为夫妻和谐关系的象征。

司马迁有云：“昔者舜作五弦之琴，以歌《南风》。”郭茂倩在《乐府诗集》中提道：“文王、武王加二弦，以合君臣之恩。”[②]无论是五弦还是七弦，均说明琴瑟在当时朝会和生活中极其重要。随着周礼的成熟和礼乐制度的规范，这两种乐器也出现在各个阶层的生活中。除了祭祀与朝会，琴瑟还用在王宫贵族的享乐宴饮中。演奏形式呈现多样化，有独奏、伴奏和合奏等形式，场地不仅仅局限于庙堂，在家庭和民间聚会中也频频使用，受到士人的欢迎。期间出现了一大批琴瑟高手，例如楚之钟仪、鲁之师襄、齐之师开、晋之师旷、郑之师文等。在此时期，琴的制作工艺也日渐成熟，不但从五弦发展至七弦，而且采用质地优良轻柔的桐、梓等上好木料，便于其展示更为美妙丰富的声音。

---

① ［清］纪昀，等. 四库全书［M］. 北京：线装书局，2007：98.

② ［宋］郭茂倩·乐府诗集·卷八十三［M］. 上海：上海古籍出版社，1993：32.

（二）打击乐器

《诗经》中出现的打击乐器有鼓、鼛（鼛鼓）、鼉鼓、县鼓、贲鼓、鞉（鞉鼓）、应、击、钟（编钟）、南、田、镛（庸）、钲、磬（编磬）、雅、缶、槃、圄、祝、簧20余种。因其演奏技法相对简单，所以使用范围较为广泛，在礼乐中占有极为重要的地位，不但用于宗庙祭祀仪式，还用于殿堂宴乐和朝聘礼仪等以供上层统治者享乐。《秦风·车邻》中有诗句："既见君子，并坐鼓瑟……既见君子，并坐鼓簧。"这两句歌词说明，"簧"和"瑟"在两周时期就已经开始流行。除了这两件乐器外，"鼓"在《诗经》中出现14次之多，其中在"风"部有4次。《陈风·宛丘》中有云："坎其击缶，宛丘之道……坎其击鼓，宛丘之下。"可见"鼓"和"缶"在当时用于舞蹈伴奏。

此时期的打击乐器比之前有了一些变化，并且种类明显增多。仅鼓一类乐器在《诗经》中就有9种之多，如贲鼓、鼉鼓、槃鼓、县鼓、田、鞉鼓、应、击。鼓又有"众音之长"之称，是人类最为古老的乐器，无论是在民间还是在上层社会都广泛使用。因为其制作便利，取材方便，使用方法简易而深受演奏者的推崇。可登得厅堂，亦可入得民间，在行巫、祭祀、宴饮中皆可使用。在礼仪乐队中，大小鼓均有多种，较为大型的乐队又常以鼓独奏为前奏。鼓类乐器以丰富的表现力在打击乐中居有中心位置，同旋律乐器共同组成了"双中心组合"，在中国乐器演奏中占有不可撼动的重要地位。

《雅》部中记录了贵族创作的宴饮歌，如《伐木》中有诗云："有酒湑我，无酒酤我，坎坎鼓我，蹲蹲舞我。"《彤弓》中有云："我有嘉宾，中心贶之。钟鼓既设，一朝飨之。"宴饮歌中以《鹿鸣》《鼓钟》《宾之初筵》最为典型，可见打击类乐器在宴饮歌中使用极为频繁。上层统治者花费了极大的人力、物力铸造出气势恢宏、体积庞大的编钟。随着青铜制作工艺的日趋成熟，象征王权的钟制作精美，工艺水平高超，甚至现代科技发达的今天都难以复制。这些钟音色优美，音律精确，音域宽广，能发出高低不同的双音。由最初的三个钟一套发展为五个钟，甚至八个或更多，可构成完整的五声、六声或七声音阶。

《颂》部均为祭祀礼仪用乐，为表现仪式用乐的庄严，多用"金石之声"，所以以打击乐器为主，演奏中与箫、管等吹奏乐器构成合乐。乐器在《颂》部共出现了15种，其中没有《风》部和《雅》部常用的弹拨类乐器，这是因为用乐传统的不同。郭沫若有云："三《颂》中祭祀乐器无琴、瑟，《风》《雅》中虽见琴瑟的使用，而是用于燕乐男女之私，足见这类乐器传统不古，没有资格供奉

宗庙鬼神，也就如一直到今天二胡、琵琶还不能进文庙一样。”[①]由此可见，打击乐器因为富有节奏感，所以更适合表现庄严的气氛。也有艺术家认为，人类古乐器的发展顺序应是打击乐器、吹奏乐器、弹拨乐器。荀况曾在《乐论》中指出：“鼓似天，钟似地，磬似水，竽笙箫和、筦龠似星辰日月，鞉、柷、拊、鞷、椌、楬似万物。”由此可见，不同种类的乐器在古代民众心中的地位完全不同，有主次之分。

节奏在先秦雅乐中十分重要，打击乐器体现了统治者的政治文化诉求，以钟、磬、鼓为主体的金石之声实现了雅乐所要表达的审美意图。

（三）吹奏类乐器

《诗经》中的吹奏类乐器有笙、箫、龠、管（筦）、篪、埙，共计6种。两周吹奏类乐器已可吹奏多声音阶。其中笙的出现频率最高，其原因是常使用在王公贵族的宴饮中。其中涉及笙的诗篇有三首，分别是《鹿鸣》《鼓钟》和《宾之初宴》。除此之外常用于宫廷礼仪的还有六篇笙诗。据《仪礼》记载，之所以名为笙诗是因为其在“乡饮酒礼”和“燕礼”中用笙伴奏。《仪礼·燕礼》中记载：“笙入，立于县中，奏《南陔》《白华》《华黍》……乃问歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。”[②]《仪礼·乡饮酒礼》有云：“笙入堂下，磬南，北面立，乐《南陔》《白华》《华黍》。”《仪礼·大射仪》：“笙磬西面，其南笙钟。”古人认为，“笙”寓意和谐，因此在先秦礼乐中地位较为重要。

第四节　“二南”之南北归属问题

自古不少学者认为《诗经》中“二南”为南方诗歌，其主要依据来自于《诗经·小雅·鼓钟篇》“以雅以南，以龠不僭”等文献。元代祝尧曾提道：“汉、江皆楚地，盖自王化行乎南国，《汉广》《江有汜》诸诗已列于‘二南’，‘十五国风’之先。”[③]清人廖元度在《楚风补》的序中提道：“楚何以无风？楚之风，江

① 郭沫若.十批判书·后记[A].郭沫若全集·历史编（第二卷）[C].北京：人民出版社，1982.

② 十三经注疏[M].北京：中华书局，2010：176.

③ [元]祝尧.古赋辨体，明刻本.

永、汉广,《周南》已载之。"近人刘师培在《南北文学不同论》中也谈道:"故二《南》之诗感悟与怀,引辞表旨,譬物连类,厥制益繁,构造虚词,不标实际,与二《雅》迥殊。至于哀窈窕而思贤才,咏汉广而思游女,屈宋之作,于此起源。"今人程千帆亦云:"二南之诗,则诗骚之骑驿,亦楚辞之先去也。"①

以上诸学者认为,由于《诗经》十五国风中未见楚风,加之《周南》《召南》提到江、汉等一些南方地理名称及南方风俗,所以认定这些篇章是南方民歌的汇总,"二南"即是汉江一带的南国之歌。

一、关于"二南"的不同观点

在十五国风篇中,独有"二南"以"南"命名,也是它备受争议的原因之一。张西堂在《诗经六论》②中将"南"的解释分为六种:一,南化说;二,南乐说;三,南土说;四,南面说;五,南体说;六,乐器说。其中他认为"南"为乐器。《诗经·小雅·鼓钟篇》中提道:"以雅以南,以龠不僭。"《礼记》中也有"胥鼓南"的记载,郭沫若在《甲骨文字研究》③中认为,甲骨文中"南"字:"本钟铸之象形,更变而为铃。"按照此种观点"二南"并不一定指南方的诗歌。"南"字在先秦时期并不仅有乐器的含义,它还有南方、南面的意思。《吕氏春秋·音初篇》对《二南》有过重要论述,其有云:"禹行功,见涂山之女。禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾侯禹于涂山之阳。女乃作歌,歌曰:'侯人兮倚。'实始作为南音。周公及召公取风焉,以为'周南''召南'。"由此可见在先秦时期,"南"也指方位,而且明确认为二南是来自南方的乐歌。

在第一章中我们就已经划分了南北的具体范围,"南"是具有相对概念的方位词,是针对另一方位或者在一个相对固定范围内的南方,在文献和语言中并未特指某个具体地区。所以昔日采《诗》时代语境中的南方不一定指的就是今日语境中的南方。根据中国地理的特征,本文的南北方以秦岭—淮河为分界线,经过几千年的迁徙和融合,秦岭—淮河一带形成文化缓冲地带。

历代研究者对于《周南》《召南》中"周、召"的解释基本达成共识,认为二者和其他十三国风一样,都以地域来命名。通过文献梳理,关于二者的地域有以下几种说法。

---

① 程千帆.先唐文学源流论略·诗三百与楚辞第一[J].武汉师范学院学报,1981(2).

② 张西堂.诗经六论[M].上海:商务印书馆,1957.

③ 郭沫若.甲骨文字研究[M].北京:大东书局,1931.

第一种是"分陕说"。最早的文字记载为《春秋公羊传·隐公五年》中有云："天子三公称公，王者之后称公，其余大国称诸侯，小国称伯、子、男。天子三公何？天子之相也。天子之相，则何以三？自陕而东者，周公主之；自陕而西者，召公主之；一相处乎内。"明清大家王夫之如此定义"周南""召南"的地域范围："南人有言曰：人而无恒，不可以作巫医。"清代范家相在《诗渖》"二南说"①之中亦有云："周南者，周以南所得之诗。召南者，召以南所得之诗。以地为别，非系之周、召分陕主治之地也。"此观点认为"二南"的划分因周、召分陕而治。虽然对于陕的定位有河南也有陕西，但这都不是我们今天所认定的南方区域。

第二种是"周原说"。此观点认为周、召之地应为雍州岐山之阳。郑玄是此说法的坚定拥护者，其在《诗谱·周南召南谱》中提道："周、召者，《禹贡》雍州岐山之阳地名，今属右扶风美阳县……至纣，又命文王典治南国江、汉、汝旁之诸侯。"②他认为周、召二地是周文化的发源地，到文王时期为周公与召公的势力范围。《左传·隐公六年》有云："周采邑，扶风雍县东北有周城。"郑樵在《六经奥论》③中有云："《汉志》扶风雍县东北有周城，西南有召城。二《南》之诗，得于周南，系之《周南》；得于召南，系之《召南》。本于所得之地而系之。"这些资料皆认为召南为今岐山西南。

第三种是"洛阳说"。《鲁诗》有云："古之周南，即今之洛阳……洛阳而谓之周南者，自陕以东，皆周南之地。"④相同观点的文献也记载于《史记》："天子始建汉家之封，而太史公滞留周南。"他们皆以为"二南"的地域为黄河流域的洛邑，即今天洛阳一带。

第四种为"汉江流域说"，此观点的主要支持者是南宋朱熹。他在《诗集传》中有云："周，国名。南，南方诸侯之国也……周公为政于国中，而召公宣布于诸侯。于是德化大成于内，而南方诸侯之国，江沱汝汉之间，莫不从化……盖其得之国中者，杂以南国之诗，而谓之周南。言自天子之国而被于诸侯，不但国中而已也。其得之南国者，则直谓之召南。言自方伯之国被于南方，而不敢系于天子也……南方之国，即今兴元府京西湖北等路诸州。"⑤可

---

① [清]范家相.诗渖[M].北京:中华书局,据文渊阁四库全书复印,1987.

② 冯浩菲.郑氏诗谱订考(山东大学文史哲研究院专刊)[M].上海:上海古籍出版社,2008:23.

③ [宋]郑樵.六经奥论.浙闽总督采进本.

④ [清]王先谦.诗三家义集疏[M].北京:中华书局,1987:165.

⑤ [宋]朱熹.诗集传[M].上海:上海古籍出版社,1982:26

见，他认为“二南”在江沱汝汉之间，皆是南方之国，皆是南方音乐。明代周洪谟进一步明确了“江沱汝汉”的具体位置，他在《辩疑录》中有云：“臣尝过岐周而并涉江沱汝汉之水。自岐周而望江沱汝汉，则见其西南极雍、梁之境，东南至荆、豫之境，信乎其化之所被者广矣。”[①]清代方玉润在《诗经原始》中也指出：“窃谓‘南者’，周以南之地也。大略所采诗皆周南诗多，故命之曰《周南》。”

除了第四种说法，前三种所指“二南”地域皆不属于南方。现代学者多倾向于第四种说法。如陆侃如与冯沅君在其著作《中国诗史》中有云：“周召二地不指陕西而指江汉流域。”刘昌安的《“麟”之别证——兼论二南诗的地域》，周满江的《〈诗经〉的地域》与周秋良的《〈诗经〉中〈周南〉〈召南〉的地域性特征》皆认为“二南”采自于汉江流域。其主要证据是“二南”中三次提及汉水、汝水和长江。如《汉广》篇中提道：“汉之广矣，不可泳思。江之永矣，不可方思。”《汝坟》：“遵彼汝坟，伐其条枚，未见君子，惄如调饥。”《江有汜》：“江有汜，之子归，不我以，不我以，其后也悔。江有渚，之子归，不我与，不我与，其后也处。”这些皆是偏南方的名物。那么提到南方名物的这些诗歌是否就是南方的民歌呢？

二、“二南”的南北归属问题

“二南”是南方诗歌这一观点，尚有疑惑，未敢赞同。原因有以下几点：

首先，“二南”共25篇诗歌，只有3篇提到汉汝江这些河流，其他22篇并未提及，仅凭3篇就下此定论有些牵强。其次，若提到汉、江之名，就可作为判断诗篇来源地的依据，那么，因为《邶风·谷风》中有云“泾以渭浊”，是不是也可将此篇定为秦国诗歌，即“秦风”呢？因此这种“以诗解史”的方法，恐有偏颇。再次，就三条水道的地理位置而言，汉水又名汉江，发源于陕西省西南部，流经陕西、湖北省西北部，在湖北省武汉市汇入长江。汝河上游即今河南北汝河。两条河流都途经河南和陕西等地，绵延千百里，又怎知两首诗歌皆出自长江流域，而不是中原地带？有学者认为，“江”专指的是长江，由此得出二南为南方诗歌。在古文献中，大部分属于疆域地区的水道都称江，后期因为长江较少改道才专用于长江。例如，“江”在我国早期文献中曾特指今天鲁西地区一带的河湖系统。《殷本纪》中引《汤诰》云：“东为江，北为济，西为

① 此文献转自刘毓庆等《诗经百家别解考》国风部分，第15页。

河，南为淮，四渎已修，万民乃有居。”故即便是先秦文献中的“江”也不一定是长江。因此，此时的“江”，是指鲁西地区的水系。因此拿今天“长江”这一专有称谓，去理解先秦时期文献中的“江”，可能会有些断章取义。

即使是采风于长江流域附近的“汉汝江”地带，是否属于南方诗歌也有所保留。从人文地理学的学术视角来看，大部分文化区都有一个核心区域，其文化边缘区随着与核心区的距离增加而造成文化特征的典型性逐渐减弱甚至消失。这种过程是缓慢且不明显的，是具有相当宽度的过渡带，尤其是两个相邻文化区之间的过渡带的文化特征是模糊不清的，是两种文化之间的“亚文化”。中国地广人多，虽然南北地貌差距很大，但是《诗谱》中对南国的界定为“江汉汝旁”。《韩诗》也有云：“二南在南阳、南郡之间。”清人陈乔枞在《水经注》中如此解释：“楚地记汉江之北为南阳，汉江之南为南郡。胡徵士虔曰：案汉南郡，今湖北荆州府、荆门州，及襄阳、施南、宜昌三府之境。南阳今河南南阳府汝州之境。周南之诗曰：汝坟者，其东北境至汝也。曰汉广江永者，其西至汉，南至江也。召南之诗曰江沱者，其西北至蜀，东南至南郡也。大约周南有南郡之东，而东至南阳。召南有南郡之西，而西至巴蜀也。”①由此可推测出学者们所认定的“二南”所在地区应为黄河以南、长江流域以北的河洛地区，即中原地带。而这一地带介于南北方文化地带的“亚文化”地区，具有南方文化和北方文化的共同元素，很难界定其地域归属。由此也可以肯定，其不应当归属为真正的南方诗歌。

其次，从南北方艺术风格的角度来审视其作品，“二南”不应当是南方诗歌。北方文化中孕育出的歌曲多体现出一种现实感与责任感。国风中对劳动、爱情生活和婚姻家庭的描写多倾向于乐观的激情。而南方诗歌较少与现实社会生活有直接的联系，其艺术作品对于神灵形象的描述充满幻想色彩，体现出楚民浪漫的人生态度，透露出细密的缠绵与哀婉之情。而这种哀怨的情绪在“二南”作品中并未有明显的展示。刘师培曾提出“二南”的文风与“二雅”有异，所以将其归为南方诗歌。但笔者认为，国风来自于民间，自然多歌颂爱情等日常生活，与雅颂的创作人群相异，作品用途也有区别，自然文风不同，这并不能说明“二南”来自南方。例如，《汝坟》：“遵彼汝坟，伐其条枚。未见君子，惄如调饥。”《邶风·静女》：“静女其姝，俟我于城隅。爱而不见，搔首踟躇。”《邶风》所采集的区域为今河南省，典型的北方地区作品，其中透

① ［北魏］郦道元. 水经注［M］. 南京：凤凰出版社，2011：24.

出的缠绵和纯洁的情感并不逊色于《汝坟》。作为文化缓冲地带的民间歌谣受到楚风的影响也是正常的。因此，笔者认为此论有再研究的空间。

再次，从作品的重要地位上来分析，“二南”不应当是南方音乐作品。《诗经》定本形成之时将“二南”定于《风》部的首篇，可见其重要性。《论语·阳货》记载：“子谓伯鱼曰，女为《周南》《召南》矣乎？人而不为《周南》《召南》，其犹正墙面而立也与。”①《仪礼》记载每逢奏乐必奏“二南”。朱熹《诗集传》提道：“惟周南、召南亲被文王之化以成德……二篇独以风诗之正经。”这些都说明在先秦礼乐文化中“二南”极受重视。先秦时期，礼乐不仅仅拥有听觉享受和娱乐等实用性，同时也承载了封建礼制的使命。《诗谱》有云：“文王命治南国，江、汉、汝旁之诸侯。”可见“南国”远离西周的政治文化中心，是“被文王之化”。周公制礼作乐是为了维护统治者的地位，昭示其不可动摇的中心地位，怎会选择一个远离政治中心的南蛮之地诗歌作为《诗经》“风部”的开篇？这明显与礼乐精神相悖。即使在广为吸收外来音乐、以开放著称的唐代“九部伎”与“十部伎”，也是将《国伎》和《清商伎》列为首位，更何况是制定礼制注重等级划分的两周时期。

最后，根据《诗经》编订的过程，“二南”所录歌曲也有可能不是南方诗歌。《汉书·艺文志》②云：“故古有采诗之官，王者所以观风俗。”《汉书·食货志》：“行人振木铎，徇于路以采诗，献之太师，比其音律，以闻于天子。”可见收集上来的诗歌要进行修整，然后配合音乐才可以献给天子。因此，即便采诗之时此诗来自南方，经过雅言的修整，又配合宫廷的音乐后必然模糊其本身的地方音乐色彩，是否还具有南方音乐风格很难断定，所以不能简单地将之归属于南方诗歌。

“二南”之乐是否是南方音乐或者是否为楚地音乐，皆不能改变《诗经》代表先秦“北方”诗歌音乐的这一基本性质。南方乐舞进入周宫廷，四方贡乐，造成夏商以来的定例和制度。《竹书纪年》记载：“少康即位，方夷来宾，献其乐舞……后发即位，元年，再保庸会于上池，诸夷入舞。”六代乐舞亦是各族乐舞的集中和交流，宫廷用乐的主旋律亦是周人推崇的雅颂之乐，特别是周人自己的“雅乐”。

---

① 杨伯峻. 论语译注[M]. 北京：中华书局，2006：37.

② [东汉]班固. 汉书[M]. 北京：中华书局，2012.

第五章

《楚辞》形成的音乐文化背景

《楚辞》是继《诗经》之后又一部诗歌巨作，它的兴起代表着浪漫主义文学的开端，是音乐文学的又一次高潮。《楚辞》之称首见于《史记·酷吏列传》，泛指楚地诗歌的歌词，后指战国屈原与宋玉所创作的新诗体，现特指由屈原主创的诗歌作品集。汉代刘向在屈原和宋玉的基础上增加了淮南小山、王褒等人的作品，其中有《离骚》《九歌》《天问》《九章》《远游》《卜居》《渔父》《九辩》《招魂》《大招》《惜誓》《招隐士》《七谏》《哀时命》《九怀》《九叹》共计16篇。狭义的《楚辞》是指西汉末年由王逸编撰的作品集，王逸在刘向16篇版本的基础上加上自己的作品《九思》汇编成集，共计17篇。今之定本《楚辞》经历了多次扩编，横跨了战国与秦汉三个时期，其艺术成就主要来自于屈原的作品，其他人的作品皆是模仿，从未超越。本书所讨论的《楚辞》偏重于先秦屈原与宋玉的作品，将其定位为先秦诗歌作品。

《楚辞》之前的楚地民歌，比如《获麟歌》《龟山操》《凤兮歌》《越人歌》和《楚孺子歌》《南风歌》等，都与《诗经》极大相似，却又有自己的特点。在语气上，与《诗经》形式相比而言，节奏不同，楚歌加入文言虚词，增加了诗句的节奏动感。但是作品短小，句式不规则，虽然具有一定的艺术性，却并不能成为艺术的焦点。《楚辞》正是在荆楚民歌的土壤中又受到北方较为成熟的文化形式影响而孕育出来的。

《楚辞》在《诗经》文化的影响下，依托楚地巫风与楚歌音乐文化背景，运用当地方言声韵，从而抒发作者个人的政治情怀以及对楚地山川风情的热爱，具有浓厚的地域文化色彩。宋代黄伯思曾在《东观余论》中有云："皆书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物。"[①]诗歌作品情感奔放，想象奇特，较之《诗经》的四言体诗句式多变，语言活泼，用韵和节奏独具特色，长于表现丰富的思想感情。

---

① [清]纪昀，等. 四库全书[M]. 北京：线装书局，2007.

第一节 楚乐的兴起

楚乐起源于商朝末年，随着楚国强盛直至两周之交才逐渐兴起，历时近三个世纪。《史记·楚世家》记载："楚之先祖出自帝颛顼高阳。高阳者，黄帝之孙，昌意之子也。"可见楚国先祖是华夏先祖"黄帝"的后裔，自然与北方中原文化有着重要的渊源。《集解》引刘向《别录》中提道："鬻子名熊，封于楚。辛甲故殷之臣。事纣。盖七十五谏而不听，去至周，召公与语，贤之，告文王。文王亲自迎之，以为公卿，封长子。长子，今上党所治县也。"商朝末年，南方国部落首领鬻熊与商臣一起投奔周文王，与西周联合推翻商王朝从而建立了自己的国家，臣服于周天子。故《史记·楚世家》云："鬻熊子事文王。"其文化背景是在楚地本土文化上沿袭了中原文化。近年来出土的西周晚期楚公钟（见图5-1）证实了楚乐与北方音乐的关系。李幼平认为："虽然当时的楚文化仍处于滥觞之雏形状态，但其按8件成套，双音规范，具有较高的起点，已摆脱青铜甬钟之原始状态，和同期先进的中原青铜文化保持一致并直接承袭。"①以楚国当时薄弱的国力，政治与经济的建设皆在起步阶段。出土的较为先进的青铜双音编钟，应当是受到北方音乐文化的影响。

图5-1 陕西省扶风县出土的西周楚公钟

一、楚乐兴起的背景

一种音乐文化的兴起与衰落与其政治背景密不可分。在熊渠为楚君之时，楚国疆土不断开拓，势力范围不断扩大，被西周王朝因地而封。之后，楚国迅速强大，其中一个原因正是受北方民族先进文化的影响。楚国毗邻豫、

① 李幼平.从出土音乐文物论楚国音乐的演进[J].黄钟，1990(4).

鄂二地，纵跨南北的地理位置兼华夏和蛮夷之长，同时也孕育了楚乐的丰富性和多样性。楚国在春秋时的兴起为南方音乐文化的发展奠定了政治经济基础。它于战国时代称雄，形成以江汉、沅湘为中心，跨越淮水，将巴蜀、吴越、武关等统统纳入自己的疆域，成为南北交融的军事强国。《史记·楚世家》中记载楚之先祖与当地蛮夷融合，春秋末年趁周王室衰落，随着几代人的东征西伐，逐步形成"楚地千里"的盛世局势。到楚庄王这一代励精图治，终于称霸战国，成为唯一能与秦国匹敌的国家，后世称"横则秦帝，纵则楚王"。

楚王族强烈的民族意愿和复兴创国经历在文献中的记载颇多。《史记·楚世家》提道："昔我先王熊绎辟在荆山，筚路蓝缕以处草莽，跋涉山林以事天子。"《左传》："昔我先王熊绎，辟在荆山，筚路蓝缕，以处草莽，跋涉山林，以事天子。唯是桃弧荆矢，以共御王事。""楚自克庸以来，其君无日不讨国人以训之。于民生之不易，祸至之无日，戒惧之不可怠……谏之曰：'民生在勤，勤则不匮。'"

春秋时期，周天子的政治地位一落千丈，统治权受到极大的威胁，中原诸国一片混乱，各国内政皆不稳定。此时偏安一隅的楚国相对稳定，养精蓄锐，开始与周王室分庭抗礼。几代楚王灭申、息，逐渐占据江淮平原，从一个偏僻小国，迅速发展成为横跨江淮的大国。政治的强大和经济的发展为楚乐的繁荣奠定了坚实的基础。楚乐吸收了西周文化中的礼乐文化精髓，以江汉流域南方文化为背景，形成了自己独特的地方特色。至春秋末，楚乐进入一个高峰时期，出现了《楚辞》中的部分辉煌作品。此时期楚乐歌的数量较之前有明显增多，并且形成自身鲜明的特色。《国语·楚语》中记载，楚国贵族崇尚《诗》《书》《礼》《乐》等北方文化的经典，并且将中原文化融入自己的生活，这样的风尚对于楚乐歌的发展有着积极的推动作用，产生了很多作品，如《接舆歌》《穷劫之曲》《采菱》和《涉江》等。受北方礼乐文化影响，在生活中无论是交流或者宴会都进行赋诗，且受到士族阶层和庶民阶层的追捧。

战国时期，周天子的政治地位形同虚设，各个诸侯国趁机扩大势力范围，逐鹿中原。强大起来的楚国雄心勃勃，甚至试图北上问鼎中原。战国中期，楚国基本控制了南方的大部分地区，成为国土面积最大的诸侯国之一。后经吴起变法，国家政治体制日趋完善和高效，国力迅速强大，与秦并驱成为诸国之首，并且南平百越，横扫长江中下游，吞并吴越。在政权的争夺中，内外文化不断碰撞，楚国音乐文化受到吴越音乐形态的影响，并且与西南巴蜀文化进行互动，注入了新鲜血液，大放异彩。

楚乐的兴起还表现在乐器种类的丰富与音乐实践活动的增多。《国语·楚语》中记载了伍举用“金、石、匏、竹”等北方的八音乐器分类法，这说明此时期南方的乐器已经在北方的基础上有了新的发展。楚乐在春秋晚期步入一个新的繁华阶段。近年来出土的淅川下寺楚墓编钟无论是铸造工艺还是音乐性能都不逊色于同期中原编钟。除此之外还出土了编磬三套，每套13件，由小到大，配置齐全，再现了荆楚之地金石之乐的辉煌。瑟与排箫等非金石类乐器的大量出土，说明楚人的乐队配置已经非常完整，包括编钟、编磬、瑟、排箫等打击、吹管和弹拨乐器的不同组合，可以在不同的用乐场合发挥不同的作用。加之楚国采取灭国不灭祀的政策，剥夺被征服国家君主的最高统治权实行迁徙政策，但是依然赋予其丰厚的物质生活，保持国君级别的生活水平。湖北随县擂鼓墩曾侯乙墓出土了大量精美的乐器，证明了灭国贵族仍然过着极其奢华的生活，为楚乐风格多样性的形成提供了有利的条件。

政治的强大推动了文化的兴起，楚文化的兴起带动楚乐的发展，在战国时期代表礼乐制度，中正平和的编钟、编磬已经逐渐失去其崇高的地位，虽然音响宏大但是毕竟过于庞大僵化、不易普及，其中心地位逐渐减弱，小型乐器如丝竹组合和鼓乐器快速发展。尤其是在士民中间，丝弦乐器因为便携和造价低廉受到普遍欢迎。楚地乐器体系在继承了中原礼乐形制之外还融入了锊于、铎等南方少数民族乐器，融声、形于一体，被赋予了王权和宗教双重魅力，既有中原文化的先进音乐技术又体现了南方充满幻想的浪漫风格。荆楚之地的乐舞也博采南北之长，在继承了西周宫廷乐舞的基础上，又有原始巫风的神秘。经过长期的交融后，楚文化在自身巫文化的基础上，吸收中原华夏文明精髓的同时，结合江汉流域和南方民族文化的特点，逐渐形成完善的音乐文化体系，成为先秦时期唯一能与礼乐文化分庭抗礼的音乐文化。正是在这样的音乐文化背景下，荆楚之地孕育出与中原文化风格迥异的经典之作——《楚辞》。

二、楚乐兴起的影响

不同地域的文化环境会相互影响，其相互影响的过程就是不断整合的过程。这种整合分为两部分，其中一部分是内整合，地域内的物质文化、精神文化和行为文化三部分之间相互影响。另外一部分是外整合，当一种地域文化受到外来地域文化的影响时，总会经过一段时间的碰撞和融合，从而促进本地地域文化系统的不断发展。

南方影响楚地音乐和楚歌最为明显的是吴越之地，究其原因主要是因为地理环境和文化环境相近。战国时期史官所编的《世本》中就有“越为华姓，与楚同祖”的记载。《汉书·地理志》注引《世本》：“越为姓，与楚同祖，故《国语》曰：姓夔越。”可见《越人歌》应是地道的楚歌。韦昭注《国语·吴语》有云：“勾践，祝融之后，允常之子，华姓也。”在历史上，楚国与吴国的关系密切，有“吴楚”之称，除了地理上“吴头楚尾”相联，在语言上楚语和吴语也曾被看作是同一种方言。隋代音韵学家陆法言在《切韵》中提道：“吴楚则时伤轻浅，燕赵则多涉重浊。”今人陆德明在《经典释文》中也认为：“方言差别，固自不同。河北江南，最为巨异，或失在浮浅，或滞于沉浊。”[①]这里的“江南”就是特指“吴楚”。在几百年间，吴、越、楚之间长期战争带来的也是文化的交往和相互渗透，造成了楚歌盛传于吴越。

楚国的不断壮大使楚乐的影响逐渐扩大，根据当时楚地不同地域保存的楚歌文本，可见先秦时代荆楚民歌已经遍布南北，甚至不少北方人也在学习和运用楚歌。《荀子·儒效篇》中就提道：“井井兮其有条理也，严严兮其能敬己也。分分兮其有终始也，厌厌兮其能长久也。隐隐兮其恐人之不当也。”其中兮字的用法极有可能是荀子对楚歌的学习和运用。这也说明战国时期，楚国国力的增强和疆域的扩大使楚文化进入成熟时期，并且楚歌鲜明的地域特色已经形成了独特的艺术风格，与以《诗经》为主的北方音乐形成对比，掀起了另一地域音乐文化发展的高潮，对后世音乐文学产生了巨大而深远的影响。

“古者诗三千余篇”，《诗经》作为北方文化的代表，历时上古三代至春秋中叶，收入三千余篇作品，精简为三百零五篇，在两周时期已经十分成熟。《楚辞》虽然出现在《诗经》之后，但是仍以其高超的技术成为诗歌史上第二个高潮。

以巫风为主的楚乐风格在战国时期经历了一个重要的转折时期，逐渐强大的楚国促进了楚文化的兴盛，春秋战国时期的战乱使其受到多元文化的影响。神秘浪漫的巫乐已经不能满足荆楚之地民众的审美需求，他们开始向往以金石之声为主的华夏正声。严格庞大的乐悬编制，丰富灵活的乐器组合都是楚人音乐审美的追求。融入了礼乐文化的楚乐在战国时期无论是音乐性能，还是社会功能都得到了极大的提高，并形成了以鼓为中心、配合丝竹乐器

① ［唐］陆德明撰. 经典释文［M］. 上海. 上海古籍出版社，2013：76.

的新型乐器组合形式。

三、辉煌的楚乐文物

楚乐器较中原更为丰富，在目前已发掘的200余座楚墓中，楚国乐器无论是种类还是技术都极其丰富。其中以曾侯乙墓、当阳曹家岗5号墓、江陵天星观1号墓、荆门包山大冢、赵巷4号墓、江陵望山、江陵雨台山楚墓、马山、柏马山楚墓群、鄂州百子畈及钢铁厂等墓葬文物最为丰富。其所出楚式乐器样式繁多，引人注目，有钟磬、琴瑟、笙竽、律管及各类漆木鼓等，其中以鼓和编钟种类最多，最有特色。先秦荆楚之地文物考古发现其中最能反映当时《楚辞》用乐背景的莫过于曾侯乙墓。其无论是出土的乐器、乐舞图像，还是青铜器音乐铭文都达到了一个前所未有的高峰。其中虎座鸟架悬鼓（见图5-2）是典型的楚式鼓，鼓架上有一对长腿凤鸟分立于踞伏的虎背上，中间有一木框皮面的扁鼓，用铜环挂于两凤冠和凤尾相接处，遍体绘有精致的彩漆花纹，富丽堂皇，有极高的工艺和实用价值。这种鼓在楚地出土的大、中型楚墓中随处可见。即使是文化上大体同化于楚国的随（曾）国，音乐水平已达到如此高度，可见楚巫乐演奏是何等的壮观与奢华。

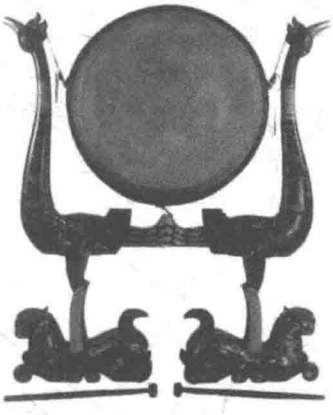


图5-2　虎座鸟架悬鼓

王子初先生在《中国音乐考古的十大发现》中基于音乐考古学的研究，总结出当前十大音乐考古成果，其中有马王堆汉墓、曾侯乙墓和曾侯乙编钟（见图5-3）、广州南越王墓、贾湖骨笛、新干大洋洲商墓、新郑郑国祭祀遗址、洛庄汉墓、鄯善洋海箜篌、奉节石哨、鸿山越国贵族墓等。

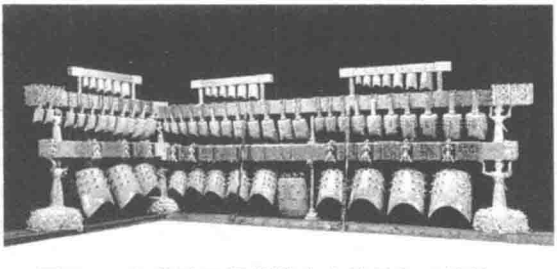


图5-3　湖北随县擂鼓墩出土的曾侯乙编钟

表 5-1　中国音乐考古物的十大发现表

文物名称	年代	地点	南北归属	出土乐器
马王堆汉墓	西汉	湖南长沙	南	随葬乐器有 25 弦瑟 1 件，竽 1 件，竽律 1 套，共 12 件。音乐图像类文物如下：T 形帛画 1 幅，乐简 3 枚，乐舞俑共 13 件。
曾侯乙墓	战国	湖北随县	南	共出土乐器 126 件：其中有编钟 1 套，编磬 1 套，多个建鼓、柄鼓、扁鼓和悬鼓，弹弦类乐器有琴（十弦琴）、瑟等，均钟，吹奏乐器有篪、排箫、笙等，彩漆鸳鸯盒 1 个（绘有钟鼓乐舞图）。
南越王墓	西汉	广东广州	南	共 138 件出土乐器，其中东耳室出土乐器较多，共 91 件，其中有 14 件钮钟，5 件甬钟，18 件石磬，8 件句镯，8 件琴枘，37 件琴轸。西耳室出土的乐器较少，共有 34 件，其中有 1 件铜铎，4 件瑟轸，3 件轸钥，5 件铃形器，11 件琴轸，7 件扁圆摇响器。另有 3 件玉舞人，鱼形响器 9 件
贾湖骨笛（见图 5-4）	新石器时期	河南舞阳贾湖	北	出土的骨笛已达 30 余件，经过测量，骨笛已经具备了七声音阶，C-14 测定 14 支七音骨笛年代距今 8200 至 8600 年。
新干大洋洲商墓	商代后期	江西新干县大洋洲乡	南	出土了 1 件铜铸和 3 件大铙，这 2 种乐器的出土将其使用的时代向前推进至商代。大铙反映了古代南方扬越文化的风格。
郑国祭祀遗址	春秋中期	河南新郑	北	总数 254 件，编钟共 11 套，除 17 号坎编钟的钮钟为单组外，其余均是 4 件组编镈与 10 件组的双组，大小有序，保留了较好的音乐音响。
且末、鄯善箜篌	公元前 7 世纪	新疆且末县	西北	出土了 3 件公元前 5 世纪左右的木质箜篌，证实了箜篌来自西亚两河流域。2003，新疆鄯善洋海墓地中又有发现，出土了公元前 7 世纪前后的箜篌 3 件，这也是目前仅有的实物箜篌标本。
洛庄汉墓	西汉	山东省济南章丘市	北	出土乐器多达 149 件，有编钟、编磬、钲、小扁鼓、铃、串铃、錞于、悬鼓、瑟、建鼓和笙等十余种。其中有 4 套是音阶完整、七声齐全的编磬，部分磬底刻有铭文，对研究当时的音律制度有一定的学术意义。

续表

文物名称	年代	地点	南北归属	出土乐器
奉节石哨	距今14万年	重庆奉节	南	14万年前的石哨，将人类原始艺术活动向前推至14万年前。
鸿山越国贵族墓	战国	江苏无锡鸿山镇	南	出土有400余件乐器，其中有代表“乐悬”制度的甬钟、编钟、编磬等乐器，大致器形与中原同类乐器相近，但在纹饰细部又体现了鸿山地区的特点。墓中出土的錞于和环首钲，越系的圆编钟、缶和鼓座等都体现了越文化的特点。

在这十大音乐考古发现中，除去年代久远的骨笛、石哨以及较为偏远的且末、鄯善箜篌，剩余的七大发现中属于南方的有五个、属于北方的有两个。虽然这些考古发现并非全是先秦时期，但是西汉与春秋战国相去不远，其文物具有很强的印证性。通过对比我们可以看出，春秋战国时期南方的音乐在乐器形制、乐器种类、乐器使用以及乐律发展都不逊色于北方。鸿山越国贵族墓中出土的乐器有大量中原乐悬制度中的代表乐器，器形基本遵循了中原乐器的特点，又融入了地方特色。这至少说明在战国时期，南方音乐受到了北方礼乐文化的极大影响。除此之外，洛庄汉墓中出土的文物证实，虽然经过了秦代焚书坑儒的摧残，汉代统治者依然希望恢复礼制。在西汉初年，南方的荆楚文化随着楚国政权的衰退已经逐渐淡化，加之发现的汉墓位于山东境内，笔者大胆推测其延续的应当是先秦北方音乐文化的传统。

第二节 《楚辞》音乐文化的传承

春秋战国时期，楚国的生产力得到极大的发展，已成为雄霸一方的大国。其充满地域色彩的楚乐随着国力的大增不断发展并且影响扩大，宫廷音乐中除了保留较为原始的巫风表演外，音乐形态也加强了对审美的追求，从强调作品功能性开始转变为注重艺术本身的美感。《楚辞·东皇太一》中提道“扬枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌。陈竽瑟兮浩倡……”《东君》亦有云“缅瑟兮交鼓，箫钟兮瑶虡。鸣篪兮吹竽，思灵保兮贤姱”，“翾飞兮翠曾，展诗兮会舞。

应律兮合节，灵之来兮蔽日”，这些诗句都展示了春秋战国时期楚乐中各种器乐表演的景象。正是这种处在原始和文明之间的楚文化孕育出了质朴与精致的音乐风格，使楚乐拥有更多的艺术性和审美性。

一种音乐文化的形成不可孤立而封闭，它必然受到多种文化的影响，并且对周边音乐文化有着推动作用，通常是两种甚至多种文化在碰撞中不断发展，彼此影响。《楚辞》的兴起即受到了北方和本地音乐文化的影响，在汲取了多种文化的精髓后形成了具有一定高度的艺术作品，并且对北方和周边国家的音乐文化有反作用力，如对汉赋的形成和发展就产生了强大的影响力。

一、商文化对楚乐的影响

产生于长江流域的楚音乐文化有强烈的地方色彩，除了受楚地文化的滋养外，还接受了黄河流域商音乐的强势影响。虽然两者生存于不同的地域和时空，却有诸多关联。屈原在《离骚》中提道：“帝高阳之苗裔。”楚武王也曾提道：“成王举我先公，乃以子男之田令居楚，蛮夷皆率服。”可见，楚与北方民族有一定的血缘关系，考古学家在湖北省武汉市黄陂区发现了商代早期的文化遗址，有浓郁的中原商文化的风格，与郑州商代城址的特征相近。相信在此时期黄河流域的二里头商文化已经辐射至长江流域。《竹书纪年》也曾记载夏桀时期“商师征有洛，克之，遂征荆，荆降”。楚人中芈姓的族人原来就是中原民族，深受商文化的影响，这股来自黄河流域的力量对长江中下游的原始文化体系产生了极大的冲击。无论商文化是通过战争动乱还是种族迁徙辐射至荆楚大地，可以肯定的是荆楚之地的文化意识形态受到了商文化的影响，在信仰、风俗上都表现出了共同特征，尤其是以巫风为主的音乐风格表现最为明显。当本土荆楚民风与商文化产生碰撞时，被注入了强大的生命力，快速而蓬勃地发展起来。

王恩涌在其《人文地理学》[①]中提出：“世界的每个文化系统都在发展，除去其发展而使内部有关文化特质发生变化外，在于其他文化系统接触中也会引起文化变化。每个文化系统都是在这种变化中出现整合和不整合的交替，从而推动文化的发展和变化。”

虽然商文化对楚乐有所影响，但是两者之间的差异也是显而易见的。春秋战国时期的荆楚之地基本可以代表整个南方音乐的热点，其音乐特色和艺

① 王恩涌. 人文地理学[M]. 北京：高等教育出版社，2003.

术影响力明显强于其他地区。楚乐中繁复华丽的音乐色彩继承了独特的音乐传统，体现了此时期活跃和浓郁的地方色彩，宋代学者称其为“书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物”。除此之外，在这一时期，楚地拥有种类繁多、制作精良的乐器，其宽广的音域、丰富的表现力以及彼此之间成熟的配合无一不彰显出卓越的艺术境界。楚地人民好乐信巫，歌、舞、乐的艺术水平和内涵都得到了极大的提升。与北方礼乐统治下的“中和之声”有明显的不同，北方多用钟、磬突出大气浑厚的风格，而南方则喜欢用清雅灵活的音乐表现形式。楚乐开始逐渐摆脱舞蹈和诗歌的统一，走向独立发展的道路，艺术表现形式更为多样，节奏变化力度更大，作品情感更为丰富，这些都促使其在《诗经》之后成为音乐界的另一奇迹，正如程千帆所言：

“三百就衰，楚辞郁起，轩袭周诗之后，奋飞汉赋之前，寻其渊源，有二事可得而言，即中原文化之影响，与楚国本身之传统是也。楚本南方后起之国，其初文化较低，故中原诸国皆以蛮夷视之。及后武力渐盛，文化亦高，遂与中原关系转密。武力之侵略与文化之吸收同时并进，楚乃跻于上国。当时中原之历史与思想、典籍与文学，皆为楚所接纳。即以其人之通习三百篇一事为证，可见一斑。而楚人先后吞并二南之地及陈国，不仅有其幅员，且兼有其文学，包涵融合，亦为楚辞孕育之先声。故就其内容言，前人多有言契经典，义同风雅之论；就其外形言，则其与三百篇句式之同符，虚字之无别，并有可征，此楚辞渊源由于中原文化之影响者也。次就其本身，加之考论，则其俗信巫鬼而重淫祀，其祀必以歌舞乐神，故有九歌；其祀于天地不坠不陷，风雨雷霆之故，原具具疑，故有天问。其书籍则三坟、五典、八索、九丘；其山川则旷宇叠波，签嵌戍削；又皆楚之特征，而不同于中原诸国者。更以文学证之，则若说苑所载越人歌，论语所载接舆歌，孟子所载沧浪歌之属，皆南方古歌之可信者。其句度参差，尾用兮字，实楚辞之前身。篇什虽曰不多，然胚胎之功甚著。知此体形成，其来固亦有自。此则楚辞渊源由于楚国本身之传统者也。①

程千帆认为，《楚辞》之所以可以兴起并对汉赋有较大的影响主要基于两点，其一是中原文化的影响，其二是楚国本身的音乐文化。它继承了楚乐的传统，深受楚地巫风祭祀之风气浸淫。他提出《楚辞》是在南方古歌的用词基

① 程千帆. 千帆诗学[M]. 南京：江苏文艺出版社，2010：87.

础上深受北方《诗经》文化的影响，从内容上来讲，多契合经典，与风雅之风趋同；从形式上来讲，与三百篇的句式相近，虚词用法有贯穿之感。他认为楚国虽是南方大国，但是其文化发展较落后，因此多汲取中原文明的精华，无论是历史、思想、典籍或者文学皆向中原学习，自然在诗歌方面亦是如此。

二、楚文化在战国末期的发展

公元前223年，战国末期，楚国被秦国所灭。但是一种文化的消除不会因为一个国家的灭亡而消失，富有开放性、兼容性的楚文化在楚地依然充满生命力。即使面对秦文化的打击和阻断，甚至历经“焚书坑儒”和文化专制，依然充满力量。秦文化以武力征服天下，固守本域文化，索取而不吸收，带有功利色彩的霸道文化并不具备良好的民众基础。相反楚文化虽然经历了秦国的强势阻断，但是其以华夏文化为主导，融会和创新他域文化，符合民众需求。在秦国一统天下后，看似秦文化在两种文化的较量中占有上风，但是随着秦国的灭亡，具有群众基础又充满生命力的楚文化在南方重新盛行，甚至随着汉政权的建立大有北上的趋势。

一种文化传统，是一个民族文化心理的外在表现，也是保持国家文化传统的关键。如果要改变这种文化传统达到文化心理的归顺，只能依靠文化本身的潜移默化。楚地音乐文化的延续是建立在楚文化延续的基础上的，楚文化对秦文化的影响以及楚文化对汉文化的影响都是楚乐地位的保证。以楚文化的变化发展为依托，楚乐的发展从未间断，并且保持相对的完整性。虽然在战国后期，秦国为了彻底灭楚，在楚地强行推行秦文化，希望巩固其统治。然而，八百年的楚文化有着良好的文化基因和丰厚的积淀，一直未能被秦文化取代，并且生生不息，反而对秦文化有一定的影响。

战国晚期，秦国广招贤士，加之两国通婚，楚国有才之人纷纷入秦。根据《秦丞相年表》显示，自秦武王初置丞相到秦始皇时期，任秦相的楚人竟然有三分之一多。[①] 秦人破楚后统一文化，鲁迅认为“秦之文章，李斯一人而已”[②]，而李斯师从荀况，长于楚国，深受楚文化的影响，其文章“虽为仿效商周颂诗形式的四言体，但其用韵又与颂诗有别，多为三句协韵，亦不乏以两句

① 马非百. 秦始皇帝传[M]. 南京：江苏古籍出版社，1985：435.

② 鲁迅. 汉文学史纲要[M]. 北京：人民文学出版社，1981：34.

或四句协韵，显示出楚赋流风”[①]。在此时期，就连秦国的建筑风格也一反传统的多重院落式宫殿建筑风格，而去追求楚宫大型高台建筑组群的建筑效果。除此之外，秦始皇还将楚王宫中的“美人钟鼓”掠夺来后放置于咸阳，借以炫耀其国力之强盛。目前出土的考古中也可看到楚乐对秦文化的影响。陕西凤翔秦公一号大墓出土的秦国环钮编钟，双夔纹装饰鼓部，环形装饰钮头，这种装饰在北方编钟的形制中较为少见，而常见于见湖南、湖北出土的铜钲。此外，咸阳塔儿坡出土的秦龙钮錞于装饰有变形凤纹与三角形几何纹，这在北方的礼乐器中属于罕见，而常见于楚国。可见，秦文化不可避免地受到楚文化的影响，并且力量不容小觑。

随着战国后期楚文化的兴起，楚歌楚声不仅在南方重燃生机，并且对北方文化也有着极大的影响，兴盛于西汉的乐府诗歌深受其影响。首先楚风深受统治阶级的喜爱，《汉书·礼乐志》记载：“凡乐，乐其所生，礼不忘本，高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也。”广为传唱的《大风歌》抒发了高祖忧国思乡的复杂感情。甚至宠妃表演楚舞时，高祖亲自为其演唱楚歌助兴。高祖曾安慰戚夫人曰：“为我楚舞，吾为若楚歌。”[②]汉武帝富有才华好文艺喜创作，乐楚声且好楚辞，其作品《太一之歌》与《天马歌》皆为楚歌，代表作《秋风辞》是仿效屈原《九歌》与宋玉《九辩》之风而成，并在中国文学史上影响颇大，甚至被后人称为“秋风客”。[③] 正是因为统治者的喜爱，加之楚乐极富抒情性和表现力，因而在汉初大为风行，以其独特的风格影响着汉乐的发展。

汉高祖刘邦在祭祀天地鬼神中继承“信鬼而好祠”的楚风，其中楚地祭祀仪式中的东君、云中君与司命等神祇皆为敬祭的对象。楚地传承下来的祀神歌舞甚至直接被宫廷乐舞所沿用。《汉书·郊祀歌》中记载有“千徒罗舞成八佾，合好效欢娱太一。《九歌》毕奏斐然殊。鸣琴瑟竽会轩朱”的辞句。《楚辞·九歌》中首祭的就是东皇太一，而汉朝统治者供奉“太一”应是直接继承楚人的祭祀传统。

汉代乐府采集而来的楚地诗歌见于记载的有 24 篇之多，其中包含吴楚汝南歌诗 15 篇，南郡歌诗 5 篇和淮南歌诗 4 篇。存于文献中的有唐山夫人所作 17 首楚声《安世房中歌》，19 章《郊祀歌》，实为楚声之遗，较为清楚地反

① 蔡靖泉. 楚文化流变史[M]. 武汉：湖北人民出版社，2001：342.

② 见于《史记·留侯世家》。

③ 蔡靖泉. 楚文化流变史[M]. 武汉：湖北人民出版社，2001：132.

映了楚歌与《楚辞》对乐府诗形成的影响。除了诗歌创作之外，乐府歌唱表演艺术方面也深受楚风影响。“丝竹更相和，执节者歌”的“相和歌”传承了楚地“唱和”的演唱方式。《文选·对楚王问》中记载：“客有歌于郢中者，其始曰《下里巴人》，国中属而和者数千人。”《淮南子·说山训》亦有云：“欲美和者，必先始于《阳阿》《采菱》。”可见，“一人唱众人和”的演唱形式在楚国的音乐表演艺术中已经极为盛行。汉代歌唱艺术在徒歌的基础上配以管弦乐器伴奏，将其发展成艺术形式更丰富、表现力更强的相和歌，而相和歌在汉代不断发展，逐渐形成了集歌、舞、乐于一体的相和大曲。这种大型的艺术表演形式具有较高的艺术水平，并为后世音乐发展的顶峰——唐代歌舞大曲的出现奠定了基础。

三、《楚辞》对汉代诗歌的影响

《楚辞》本身体现了楚歌对于汉代诗歌的影响。《楚辞》是西汉末年刘向辑录的战国末年的楚国诗人屈原、宋玉以及东汉时期贾谊、东方朔、淮南小山、王褒、刘向以及王逸等人的作品。《楚辞章句·九辩序》中提到：“宋玉者，屈原弟子也。闵惜其师忠而放逐，故作《九辩》以述其志，至于汉兴，刘向、王褒之徒咸悲其文，依而作词，故号为楚词。”《楚辞》的含义有二：一为特指具有楚国地域特色的诗歌集；二为颇具楚国特色的诗歌体裁。由于楚辞的代表作是屈原的《离骚》，所以楚辞又被称为“骚体”“骚”或者“赋”。除了《史记》中记载了屈原“作《怀沙》之赋”外，《汉书·艺文志》中亦有“屈原赋”与“宋玉赋”等条目。足见，汉代的赋与战国时期的《离骚》之间关系的密切。

《楚辞》中的“楚”道出了这一诗体产生的地域，它是在楚地孕育出的音乐文学形式，而后因其强大、兼容并蓄的生命力和浪漫神秘的表现方式被后人所模仿，逐渐成为音乐文学中重要的韵文体裁。后世效仿《离骚》之体裁表达哀怨和悲愤之情的作品层出不穷。无论是《霸王别姬》与《四面楚歌》还是刘邦的《大风歌》，都受到楚风的影响。除此之外还有汉代贾谊之《惜誓》，庄忌之《哀时命》，淮南小山之《招银饰》，汉武帝之《秋风辞》与《匏子歌》，息夫躬之《绝命辞》，刘向之《九叹》；魏晋时期王粲之《登楼赋》，嵇康之《思亲诗》，蔡文姬之《悲愤诗》，夏侯湛之《江上泛歌》，潘岳之《哀永逝文》；南朝时期谢庄之《山夜忧吟》《怀园引》，袁淑之《七言咏雪》，萧统之《示云麾弟》，江淹之《山中楚辞》《应谢主簿骚体》和萧绎之《秋风摇落》等。不仅如此，唐代李白、柳宗元，宋代苏轼与黄庭坚等皆有楚辞体的佳作出现，甚至到明清时期

亦有沿袭，刘基、王夫之、黄道周等大家皆写过不少楚辞体的作品。作为一种音乐文学体式，《楚辞》从战国至清末延绵不断，构成了具有独特风格的艺术体式，并逐渐发展演变成一种文学作品体裁。

楚声对汉乐府的影响很大，自汉代开国皇帝汉高祖思念故土，喜好楚声，使得楚歌进入宫廷，其悲怨之音乐风格对于汉代的音乐文学有着极大的影响。如马融在《长笛赋序》中提到自己听闻笛声而"甚悲而乐之"，阮籍在《乐论》中有云："桓帝闻楚琴，凄怆伤心，倚房而悲。"嵇康在其《琴赋》中提道："其材干，则以危苦为上；赋其声音，则以悲哀为主。"楚地音乐的独特审美风格对后世音乐的影响比较大，楚声对汉乐府曲调的形成也有推动作用。汉代乐府的形成，对汉代音乐的繁荣起了重大的推动作用。《汉书·艺文志》中记载："自孝武乐府而采歌谣，于是有赵代之讴、秦楚之风。"汉乐府中的房中乐与郊祀歌都是七言歌诗，应是从《楚辞》演变而来。

《唐书·乐志》中提道："楚调者，汉房中乐也。高帝乐楚声，故房中乐皆楚声也。侧调者，生于楚调，与前三调总谓之相和调。"《乐府诗集·清商曲辞题解》中记载："唯琴工犹传楚、汉旧声及清调。蔡邕五弄，楚调四弄，谓之九弄。"这些记载都明确指出相和歌皆以楚声为主，较为著名的有《阳阿》《绿水》《激楚》和《采菱》等。到了西汉后期，民间相和歌的创作中涌现出了大量的优秀作品，如《长歌行》《怨歌行》和《妇病行》等。其中《妇病行》属于瑟调曲，并且由"曲"与"乱"构成，具有典型的楚歌特点。郭茂倩编辑的《乐府诗集》中与楚声有关的作品高达四分之一之多，可见其影响之深远。

综上所述，无论是《楚辞》或是《楚辞》的音乐"楚声"，都以其瑰丽多彩的风格而盛行，并且对后世的音乐和音乐文学有着极为深远的影响，不断开创了汉赋这一音乐文学的高潮，还影响了其文学体裁散文的创作，以其浪漫神秘的色彩成为我国历史上浪漫主义诗歌的源头。

第三节　"巫风"下的《楚辞》

先秦时期的南方音乐指的是荆楚之乐。长江中游、汉水到江淮一带的音乐，亦可称"南音"，是荆楚文化在音乐领域的一种体现。楚国上下皆信鬼神而好祀，巫风盛行，其原因是荆楚之乐是远古巫觋文化的延伸，而巫觋文化的

特点就是“信巫鬼，重淫祀”。立王储要占卜于鬼神，御敌征战要祈祷于鬼神，求丰收要祭祀于鬼神，祭祀中配以音乐，迎神送神，娱神乐神。楚文化属于“巫官文化”系统，与北方崇尚理性与秩序的史官文化并行于世。它与北方中原文化风格迥异，在历史的发展中相互影响、相互交流、相互融合，或“独奏”，或“合奏”，在艺术发展的高潮迭起中缔造了中国的整体文化。

一、荆楚之乐形成的地理历史背景

地理环境是人类生存的空间维度，虽然不是文化的唯一决定因素，却在很大程度上影响着人们的生存方式和文化传统。文化地理学认为，文化是在人类适应自然环境发展到利用和改造自然环境的过程中不断形成和发展的。人类文化活动的产生和发展与一定的地域空间及自然地理环境密不可分，是人类社会在自然环境中组织、利用并且加工得到的结果。自然环境是文化形成和发展的根基，社会文化环境推动了文化系统的演进，人、文化和环境形成了互为动力和制约的三角关系。人处于主动地位，环境处于被动地位，而文化系统则是它们相互作用的结果。

楚乐作为地域文化概念，覆盖面广，其地理位置特殊，位于上下江、南北方的中枢地带。它以湖北为中心，包括川、湘、豫、陕部分地区，自古有“九省通衢”之称。长江流域的地理环境总体来看较为优越，气候温和，山川秀丽，水源充沛。西周初年，熊绎受封于丹阳，自此建立楚国，后历代王朝多在此封王建府。春秋时期，楚文王迁都于郢，后逐渐强盛，疆域扩展至“南卷沅湘，北绕颍泗，西包巴蜀，东裹郯邳。颍汝以为洫，江汉以为池，垣之以邓林，绵之以方城”①。唐末，中国经济文化的重心南移至江浙，东南地区的赋税维持着大唐王朝的运转。到北宋时期东南地区成为中国经济中心，是封建国家的经济支柱，当时民间有“苏常熟，天下足”。到了12世纪初，城乡经济更为发展，形成了许多繁华都市，据文献记载南宋初年的工商业都市，江浙一带多达20多个。②

楚国位处南方，地形奇峻，河流密布，拥有长江、汉水两条大水脉，东西北三面环山，神秘的原始森林密布于山水之间，古云梦泽，水害频繁。社会文明落后于北方的楚人在这样较为封闭的自然环境中，相信鬼神的存在并主宰一

① [宋]陆游.渭南文集[M].长春:吉林出版集团有限责任公司,2005:98.

② [宋]李心传.建炎以来系年要录[M]//[清]纪昀,等.四库全书.北京:线装书局,2007.

切。为求风调雨顺，生活平安，对自然之神狂热崇拜，天地山川、风雷云电、日月星辰皆在祭祀之列，浪漫主义气息浓郁。宗白华在《美学散步》一书中提道："当时的人尚系在山泽原野中与天地的大气流衍及自然界奇禽异兽的活泼的生命相接触，并且在楚辞中表现出对之有一种魔的感觉，他们从心灵深处感觉可能有神魔的生命和力量。"自然地理条件形成的"江山光怪"，与黄河流域阳光朗照的情况大不相同，自然产生了"神魔的感觉"。

荆楚文化与奉行礼制宗法的中华文化完全不同，它自成系统，有强烈的区域特色。因其远离政治中心，所以宗法制度弱于北方，等级制度松散，孕育出浪漫多姿、奔放大胆的地域文化，完全不同于中原地区的理性和顺服。正如李泽厚先生所说："当理性精神在北中国节节胜利，从孔子到荀子，从名家到法家，都逐渐摆脱巫术宗教的束缚，突破礼仪旧制的时候，南中国由于原始氏族社会结构有更多的保留和残存，便依旧强有力地保持和发展着绚烂鲜丽的远古传统……在意识形态各领域，仍然弥漫在一片奇异想象和炽烈情感的图腾—神话世界之中。"[①]可见，在北方巫觋文化逐渐转变为礼制下的史官文化时，南方的楚国依然"信巫鬼，重淫祀"。

巫文化始于夏商时期，周公制礼作乐之后，宗法文化大行其道，而后巫文化逐渐淡出北方并继续南移，在荆楚之地生根发展。荆楚之地因独特的地理环境和人文历史皆适宜于巫文化的发展，并伴随楚国的强大成为南方文化的代表。它不但承袭了夏商巫乐传统，还杂糅了楚地人民的民族精神，集中代表了先秦时期南方音乐文化的成就。

先秦时期巫术活动担负着沟通鬼神、祭祀天地、祭拜祖先等任务，因此礼仪活动中气氛活跃，载歌载舞，在热烈的气氛中达到沟通天地的目的。德国学者卡西尔在《人论》[②]中指出："在这样的庆祝活动中的、跳着巫术舞蹈的人们，是彼此融为一体并且与自然中的一切事物融为一体的。他们不是孤立的：他们的欢乐是被整个自然感觉到并且被他们的祖先分享的。空间与时间突然消失了：过去变为现在，人类的黄金时代回来了。"用于巫术活动的歌舞富有浪漫情调，充满幻想，将歌、舞、乐结合在一起，除抒情外，兼有故事情节，篇幅往往比诗歌更为宏大，节奏鲜明。楚地的巫风和歌舞除具有以上的特点外，还用词大胆，情感奔放，祭祀之辞甚至敢于表达对于神灵的爱慕之情，而

① 李泽厚. 美的历程[M]. 北京：文物出版社，1981.

② [英]恩斯特·卡西尔. 甘阳，译. 人论[M]. 上海：上海译文出版社，1985.

祭祀的神灵同样也依恋人间。例如，在屈原笔下湘君和湘夫人是一对夫妻；山鬼是“既含睇兮又宜笑”的美女，这些都在神灵的外在形象中附加了人类的情感。

《楚辞》可以说是一部关于民间祭祀的诗歌作品集，《九歌》则以民间祭歌为原型，另外的作品，如《离骚》《天问》和《招魂》等则包含了大量描写礼神祭祀的场面，同时也记录了当时的社会民风和艺术形态。楚国巫风大盛的社会现实孕育了《楚辞》浪漫浓郁的文辞风格、联想丰富的诗句、规模宏大的描写。

二、楚巫乐生成的政治文化背景

一种文化的兴起与其依存的政治背景有着密不可分的关系，只有强大的政治力量才能推广一种文化的传播，支持它的壮大。中原文化的兴起与北方政治势力的稳定密不可分，楚巫文化的生成与楚国在战国时期的强大紧密联系。纵观先秦历史，殷商时期商王朝征伐荆楚之地后建立政治统治，使之成为自己的南土。商朝末年，楚人鬻熊投靠周人，推翻商王朝。因此，楚之巫乐与商代的巫乐有着根源上的联系，楚音承袭商代巫风，但与之又有极大的不同。

荆楚之地丰富而成熟的音乐来源于多元的楚文化。地理位置居中的楚地有着浓厚的巫文化底蕴，又受到中原文化的影响，并不断与周邻蛮夷文化相互交流。“荆楚部落形成之前，经历了两次外族集团的大迁入过程。这两次移民集团都带来了大量北方文化因子，第一次是远古时期苗族先民迁入。第二次是芈姓楚人部落迁入”①。直到春秋时期，王子朝“奉周之典籍以奔楚”②，楚国在北方文化的影响下逐渐发展成为南方的文化中心。《论语·微子》也记载：“太师挚适齐，亚饭干适楚。”正是北方乐师不断流入南方，丰富了楚国音乐，才使其音乐文化日益繁荣。战国时期，楚国势力强盛，此时已经成熟的楚文化得以更为迅速的发展，楚乐也迅速在南方发展，盛极一时，与北方音乐并驾齐驱，甚至在某些地方超越了北方的礼乐文化，并对后世音乐文化的发展产生了极大的影响。

除了外在文化的影响，楚国统治者的喜爱和支持对楚乐的兴起也有着决

---

① 蒋箫，管建华，钱茸. 中国音乐文化大观[M]. 北京：北京大学出版社，2001：352.

② 《左传·昭公二十六年》.

定性的作用。信奉鬼神的巫术音乐充满了宗教的魅力。楚国的统治者除了满足自身享乐的个人需求，也需要通过音乐的力量对民众进行精神统治，通过“移风易俗”来维护自身的权力，将其统治归为天意，兴衰归之天理。所以，在统治者的支持下，在独特的地理环境和人文环境等条件下，楚国的巫乐加速发展，甚至超越北方，达到了一个新的高度。

三、楚巫乐形成的文化背景

殷商时期，商王朝尚未完全脱离氏族文化，依然崇拜天帝和祖先，祈求神灵的庇护。随着文化的进步和统治的需要，统治阶级逐渐倾向以“神意”取代“民意”的祭祀活动，从而达到巩固王权的目的。商民族崇拜鬼神之风大盛，涉及民众生活的各个方面，征战、降神、祈雨、驱鬼及逐疫等皆使用祭祀仪式。《礼记》有云：“殷人尊神，率民以事神。”《尚书·伊训》记载，商代宫廷中“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风”。仪式之中是歌舞乐三位一体，有求雨的“崖舞”“雩舞”，有驱傩辟邪的“盍舞”，还有乐器与舞蹈结合的“奏舞”等。受到商代巫风的影响，楚民族亦是崇尚巫术的民族，巫乐同样也涉及了生活的各个领域。在《吕氏春秋·异宝篇》有云：“荆人畏鬼而越人信祀。”《吕氏春秋·侈乐》记载：“宋之衰也，作为千钟。齐之衰也，作为大吕。楚之衰也，作为巫音。”王逸《楚辞章句·九歌》中提道：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞，以乐诸神。”可见，楚国上至王公贵族，下至黎民庶人，信鬼神而好祀，巫风兴盛。东汉桓谭《新论》中记载了楚陵王面对外敌入侵仍坚持进行巫术活动的故事①。可见，巫乐不仅在民间盛行，在宫廷之中也很兴盛，就连君王也亲自主持祭祀活动。

楚地巫文化源于夏商，以商文化为主，但因其所处时代不同，又处于不同地域，不同民族的文化氛围和政治背景，因此呈现出的巫乐也有极大的不同。

（一）楚地巫风更重

楚国民众好巫，在用巫范围、巫师地位、音乐技术、所用乐器上都达到了前所未有的高度。在楚国，无论是国之大事，还是民众的日常生活皆离不开用巫。商代巫师的地位虽高但毕竟还依附于统治者，而楚国的君王亦可成为

① 东汉桓谭《新论》记载：“楚陵王信巫祝之道，躬执舞竑，起舞坛前。吴人来攻其国，人告急，而陵王鼓舞自若，顾应之曰：‘寡人方祭上帝，乐神明，当蒙福佑。’不敢赴救，而吴兵随至，俘获其子及后妃以下。”

巫师祭祀天地。《招魂》中有云："竽瑟狂会，搷鸣鼓些。宫廷震惊，发激楚些。吴歈蔡讴，秦大吕些。士女杂坐。乱而不分些。"壮观的歌舞场面展示了楚国巫乐文化的昌盛。

东汉桓谭《新论》记载："楚陵王信巫祝之道，躬执舞绂，起舞坛前。吴人来攻其国，人告急，而陵王鼓舞自若，顾应之曰：'寡人方祭上帝，乐神明，当蒙福佑。'不敢赴救，而吴兵随至，俘获其子及后妃以下。"可见，楚国的统治者即是国家之大巫，以巫术祭祀天地和祈求神灵，并且坚信鬼神可以福佑国家。除此之外，楚王要求其附属国的尚巫思想与自己保持一致。《左传·僖公二十六年》载："夔子不祀祝融与鬻熊，楚人让之……秋，楚成得臣，斗一宜申帅师灭夔，以夔子归。"一个附属国灭亡的起因是"夔子不祀祝融与鬻熊"之故。足见，楚国对于用巫之事重视性之高，参与度之深，使用度之高。

（二）楚乐更有特色

楚巫乐与商巫乐最大的不同是商巫乐更注重祭祀本身，而楚巫乐更重视祭祀的艺术性，在音乐中或轻歌曼舞，或高歌狂舞，追求一种繁复、绮丽之美。楚巫乐保留了商巫风的特点并有所发展，《九歌》中描写了人与神、神和神之间的美好感情，音乐宏大，情感强烈，不仅表现出细致柔美的生活情趣，还饱含了神秘的音乐美感。

除了音乐中的情感增加外，楚巫乐亦表现出极强的民族性和融合性。楚国是一个多民族融合的国家，商末周初，芈姓氏族从中原几经迁徙到达荆山，建立楚国，在保持原有文化传统的同时又吸收了当地民族的文化习俗，夷夏并存，雅俗共赏，加之长江天险减少了外来文化的影响，形成了相对稳定又独具特色的楚文化。楚人以开阔的胸怀融夷夏为一体，因此与商代的巫乐相比，楚巫乐发展得更为成熟，更具个性。

（三）楚乐使用乐器更加丰富

商代的乐器，无论是品种还是工艺都达到了一定水平，打击乐器有多种形制的铙、铎、磬和鼓等。而楚乐在商乐的基础上进一步发展，乐器更为多样，演奏技巧更为丰富，箫、簧、琴、瑟等乐器相继出现。《国语·楚语上》记载："灵王为章华之台，与伍举升焉，曰：'台美夫！'对曰：'臣闻国君服宠以为美，安民以为乐……不闻其以土木之崇高彤镂为美，而以金、石、匏、竹之昌大，器庶为乐……"楚国具备了打击乐器、吹管乐器，金、石、匏、竹昌大，八音俱全。

第四节　楚歌与《楚辞》

先秦时期就已经有南音的记载,《华阳国志·巴志》中记载:"周武王伐封,实得巴蜀之师…… 巴师勇锐,歌舞以凌。"《楚辞·招魂》中提道:"吴傲蔡讴,奏大吕些。"这些记载均说明南方各族已有各具特色的音乐。

早在《诗经》时期,楚地歌谣就已大量存在,为《楚辞》的产生奠定了良好的基础。《吕氏春秋·音初篇》中提到"候人兮猗"并认为其"实始作为南音"。虽然因史籍之缺,很难还原原始楚歌,但是部分典籍的记载,也可对春秋时期楚歌的形态有所了解。《孟子·离娄上》中记载的《孺子歌》:"沧浪之水清兮,可以濯我缨;沧浪之水浊兮,可以濯我足。"孔子也曾有所引用:"清斯濯缨,浊斯濯足矣。自取之也。"《论语·微子》记载:"凤兮凤兮! 何德之衰? 往者不可谏,来者犹可追。已而,已而,今之从政者殆而!"《庄子·人世间》中有另一版本,增至二十八句,表现出歌者的出世思想。

《越人歌》和楚国的其他民间诗歌一起成为《楚辞》的艺术源头。它出自汉代刘向《说苑》[①]:"今夕何夕兮,搴舟中流。今日何日兮,得与王子同舟。蒙羞被好兮,不訾诟耻。心几烦而不绝兮,得知王子。山有木兮木有枝(知),心说君兮君不知。"这首歌曲优美浪漫,抒情悠长,感情表达细腻,起伏有致,无论是句型还是神韵都接近《九歌》,艺术水平达到了相当的高度。

楚地在《诗经》时代已经拥有了自己独特风格的民歌,这些民歌为《楚辞》的产生奠定了基础。楚人推崇巫术,重视淫祀,因此民间的乐舞也多与巫风有关。王逸在《楚辞章句序》中说:"沅湘之民,信鬼好祠,其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。"《楚辞》中众多的作品就是这些巫风淫祀的产物,这种习俗也培养了楚人喜爱歌舞的习俗。

《襄阳耆旧传》云:"楚有善歌者,歌《阳菱》《白露》《朝日》《鱼丽》,和之者不过数人,复无《阳春白雪》之名。"宋玉《对楚王问》[②]中也记载:"客有歌于郢中者,其始曰《下里巴人》,国中属而和者数千人;其为《阳阿薤露》,国中属

① 刘向.说苑卷十一·善说篇[M].杭州:浙江人民出版社,1984.

② 钟基,李先银,王身钢,译注.古文观止·卷二[M].北京:中华书局,2011.

而和者数百人;其为《阳春白雪》,国中属而和者不过数十人;引商刻羽,杂以流徵,国中属而和者不过数人而已。是其曲弥高,其和弥寡。"从文献中我们可以看出此时的歌曲已经在演唱技巧难易程度上有了等级,"引商刻羽,杂以流徵"的歌曲难度最大,艺术性也最强。"引商刻羽"是商调与羽调的组合,"杂以流徵"是指曲调中的徵音存在诸多变化,其中转调的技巧难度系数较大,又有较宽的音域,所以才会"其曲弥高,其和弥寡",难度甚至高过《阳春》《白雪》之类,这也足见楚乐艺术水平之高。楚国音乐之盛已经达到了前所未有的高度,文献中记载的《下里巴人》是楚人、巴人杂居地区流行的歌曲,数千人演唱起来,载歌载舞,场面热烈。楚人不仅热爱音乐而且具有较为高超的音乐技术,不仅有《下里巴人》,还有《阳阿薤露》和《阳春白雪》这样难度较高的艺术歌曲。由上可见,楚国之乐不仅应用广泛,有群众基础,而且技术性强,实为音乐之邦。

《楚辞》之前的荆楚民歌,未有专著记载,多散见于各种典籍。例如《楚风补》《先秦楚歌叙录》《先秦汉魏南北朝诗》等皆有少量作品收入。刘向在《说苑·至公篇》中记载:"楚令尹子文之族有干法者,廷理拘之,闻其令尹之族也而释之。子文召廷理而责之曰……国人闻之,曰:'若令尹之公也,吾党何忧乎?'乃相与作歌曰:'子文之族,犯国法程。廷理释之,子文不听。恤顾怨萌,方正公平。'"[①]这首带有叙事性质的《楚人诵子文歌》是目前见到的一首较早的楚歌,诗体为四言。

《说苑·正谏篇》中记载了《楚人为诸御己歌》的歌词:"薪乎,菜乎,无诸御己,讫无予乎!菜乎,薪乎,无诸御己,讫无人乎!"[②]此乐歌中语气词"乎"与"兮"字用法近似,传达一种缠绵悱恻的情绪。句型结构与《诗经》四言句式相似。除此之外,文献中还有《邺民歌》《子文歌》《优孟歌》等楚歌的记载。《楚辞》中如《涉江》《采菱》《扬荷》与《激楚》,《大招》中如《劳商》与《杨阿》,从中亦可以看到楚地民歌的踪迹。另外,《宋玉对楚王问》中提到的《下里巴人》《阳春白雪》等皆是楚地民歌。

楚歌是一个广义的概念,它包括楚地所有能体现楚地方言特色的民歌。但不同的历史时期,因为地域范围不同,楚歌的内涵和形式亦不一样。楚国曾统一过整个南方,后来楚灭越国,曾经是长江淮水一带的大国,势力扩大到

---

① [汉]刘向.说苑[M].杭州:浙江人民出版社,1984:35.

② [汉]刘向.说苑[M].杭州:浙江人民出版社,1984:35.

江、浙等地。战国争霸，楚国国力强盛，一度疆土涵盖今日的鄂、湘、皖、赣、江、浙、豫南、鲁南等地。因此，楚歌的涵盖甚为广泛。《史记·货殖列传》曾记载："越楚则有三俗，夫自淮北沛、陈、汝南、南郡，此西楚也……彭城以东，东海、吴、广陵，此东楚也……衡山、九江、江南、豫章、长沙，是南楚也。"同为楚歌也有不同曲风，楚歌的定义随着历史的变迁而产生着变动，本书将楚歌的范围划分为三个地域：荆楚之地、吴越之地、巴蜀之地。

一、荆楚之地

春秋时期，长江流域有楚、吴、越三个大国，楚国最初的国域即今湖北、湖南两地，在此基础上形成了以江汉、湘中为核心的楚文化。许多学者都认为荆楚地区是南方诗歌的发源地，在《楚辞》成集之前，就存在丰富的楚地歌谣。如《南风歌》《接舆歌》《孺子歌》等。其中《孺子歌》[①]（又名《沧浪》）记载了孔子在楚地的所见所闻："有孺子歌曰：'沧浪之水清兮，可以濯吾缨；沧浪之水浊兮，可以濯我足。'孔子曰：'小子听之！清斯浊缨，浊斯濯足矣。自取之也'。"王国维先生曾评价其："《沧浪》《凤兮》二歌，已开楚辞体格。"

刘向《说苑·善说》中所载的《越人歌》："楚大夫庄辛过而说之曰：'君独不闻夫鄂君子哲之泛舟于新波之中也？'越人拥揖而歌，歌辞曰'滥兮抃草滥，予昌枑泽予昌州，州谌州焉乎秦胥胥，缦予乎昭澶秦逾，渗惿随河湖。'鄂君子哲曰：'吾不知越歌。子试为我楚说之。'于是乃召越译，楚说之曰：'今夕何夕兮？搴洲中流，今日何日兮？得与王子同舟。蒙羞被好兮，不訾垢耻，心几烦而不绝兮，得知王子。山有木兮木有枝，心悦君兮君不知。'"此文献珍贵之处是明确说明了"楚说之"，翻译过来的文字应是极其符合楚歌的风格，并且从内容、风格和形式可以看出，与楚辞的句式十分接近。清代学者李调元曾经说过："说者谓粤歌始自榜人之女。其原辞不可解，以楚说译之，如'山有木兮木有枝，心悦君兮君不知'，则绝类《离骚》也。"[②]梁启超亦评价道："实我文学界这凤毛麟角，《鄂君歌》译本之优美，殊不在《风》《骚》之下。原文具传，尤难得。"[③]游国恩也肯定了它对楚辞发展的重要意义："它的文学艺术的确可以代表一个楚辞进步很高的时期，虽是寥寥短章，在《九歌》中，除了《少司

① 见《孟子·离娄上》。

② [清]李调元.粤东笔记.《文渊阁四库全书》本.

③ 梁启超.饮冰室合集·翻译文学与佛典[M].北京：中华书局，1989：67.

命》《山鬼》等篇，恐怕没有哪篇可以赶上它。"①

二、吴越之地

吴地最为重要的两首歌曲为《徐人歌》和《渔夫歌》。《徐人歌》歌词为："延陵季子兮不忘故，脱千金之剑兮带丘墓。"仅从歌辞的形式来看，与荆楚民歌较相似。根据文献记载，徐人因称赞吴公子季札重信义特地而作。创作背景是："延陵季子将西聘于晋，带宝剑以过徐君。徐君观剑不语而色欲之。延陵季子为有上国之使，未献也，然其心已许之。返，则徐君已死，于是季子以剑带徐君墓树而去。徐人嘉而歌之。"《渔夫歌》于《吴越春秋》卷三，歌辞为："日月昭昭乎寝已驰，与子期乎芦之漪！……日已夕兮余心忧悲，月已驰兮何不渡为？事寝急兮当奈何！"②此歌是伍子胥在逃亡吴国的路上意欲渡江，由渔夫所唱，其"兮"字的用法与《九歌》相似，是一首地道的吴地楚歌。除此之外，吴地还有《河上歌》《申叔仪乞粮歌》等。

越国楚歌中最为著名的是《吴越春秋》中记载的《乌鹊歌》。越王夫人歌曰："仰飞鸟兮乌鸢，凌玄虚兮翩翩，集洲渚兮优恣，啄虾矫翮兮云间……帆帆独兮西往，孰知返兮何年。心惙惙兮若割，泪泫泫兮双悬……愿我身兮如鸟，身翱翔兮矫翼。去我国兮心摇，情愤惋兮谁识？"此歌曲的起兴体式类似于《九歌》，表达了她的思念故土之情，与《离骚》表达情感的方式相近。除此之外，越国楚歌还有《河梁歌》《离别相去辞》《采葛妇歌》等。

吴越之地民歌崇尚真挚情感，在风格和体式上与楚地民歌皆十分类似。楚地民歌自然清新的审美要求在吴越之地的民歌中也可以见到，朱熹认为其"特以其百越而楚，不学而得其徐韵"。因此我们相信流传在吴越的民间歌谣对《楚辞》的形成也有着一定的影响。

三、巴蜀之地

巴蜀之地是今重庆一带，因其地处群山之中，交通环境较差，一直处在较为原始的社会形态中，巫风大盛。巫风是一种神话崇拜，形成了早期的原始宗教，尤其在西南地区有着长远的历史。巴蜀之地对于《楚辞》最大的影响应当来自于这种崇拜，弥漫着神秘色彩的巫风培养了楚人的宗教情感，这种渗

① 游国恩. 楚辞的起源[J]. 国学月报汇刊第一集，1926：49.

② 吴越春秋译注[M]. 上海：上海三联书店，2008：23.

透在民族个性中对神灵的虔诚情感以及感性的浪漫情怀在《楚辞》中随处可见。

三个地区的民歌形成了多风格的楚歌，因此楚地之歌是原始文化土壤下南方民族艺术智慧的凝结，它不仅仅来自于民间劳动时的歌曲，还包括原始祭歌和巫歌。虽然不似《诗经》有具体的篇章存留，但是我们在文献记载中可以窥见一二，并在《楚辞》中也可寻觅到楚歌精神所在。《越人歌》《孺子歌》和《徐人歌》等民间楚歌虽然未入乐，仅为徒歌，相信其歌声定当动人心弦，节奏抑扬合拍、声调优美动人。

第五节　屈原与《楚辞》

屈原是我国最伟大的浪漫主义诗人，也是一位伟大的政治家。其闻名于世基于两点，一为开创了楚辞这种文体，并创作成集；二为满腔报国之心却未受到重用，继而悲愤投江。屈原以维护国家利益为己任，主张联齐抗秦，体现了其忠君爱国之情。屈原对楚国充满了感情，满怀激情和理想却受到打击，因此诗歌中充满了哀怨与愤激。与《诗经》政治意图不同的是屈原更注重情感的抒发，作品中更多的是浪漫的爱国情怀，从一个侧面反映了屈原悲剧色彩的一生。屈原受到了中原理性文化的影响，把这种政治色彩延伸至南方神话的想象之中，在诗性文明中开拓了多情浪漫的新境界，为其博大和辉煌开创了一个新的高潮。从此与《诗经》一起用来代表南北方诗歌的源头。

一、屈原与《楚辞》

虽然《诗经》汇编成集且政治地位高于《楚辞》，但是《诗经》是历经百年经由多人收集、整理、入乐而成，是集体的智慧，而战国时期的《楚辞》绝大部分作品都是由屈原所作，如流传至今版本中的《离骚》《九歌》《天问》《九章》《远游》《卜居》《渔父》（后世有学者认为《招魂》《大招》《招隐士》也为屈原所作，但未得到公认，此处暂不归入屈原作品）。剩余的作品虽有西汉初年的其他学者所作，但皆是模仿屈原作品的风格而成，并且数量较少。

学者汤炳正在20世纪60年代根据《楚辞释文》的目录篇次，将《楚辞》的形成分为五个阶段。他在其著作《屈赋新探·〈楚辞〉成书之探索》一文中提

道:第一个阶段是先秦时期,两卷,由屈原《离骚》与宋玉《九辩》组成,编撰者为宋玉。第二个阶段为西汉武帝时期,九卷,在屈、宋合集的基础上增加《九歌》《天问》《九章》《远游》《卜居》《渔父》《招隐士》七篇,凡九卷。增纂者应为淮南小山或淮南王刘安本人。第三个阶段有可能是西汉元、成之时,十三卷,以九卷本为基础增加了《招魂》《九怀》《七谏》《九叹》四篇,增辑者为刘向。第四个阶段为班固后、王逸前,十六卷,在十三卷本的基础上增益《哀时命》《惜誓》《大招》三篇,增辑者不可考。第五个阶段为王逸时期,十七卷,增辑者为王逸,将自己的作品《九思》收入《楚辞章句》,形成今传本。此论在刚出之时得到了很多学者的支持,无论其观点是否正确,可以肯定的是今本《楚辞》是一部不断扩大并且跨越战国、秦、西汉三个时期的作品集。在本书中,笔者重点锁定在屈原与宋玉的作品。因此从某种意义上来讲,《楚辞》基本可以等同于屈原的作品集。

如果说屈原的作品《楚辞》是先秦南方诗歌作品的代表,那《离骚》则可以看作是《楚辞》的精神统领。司马迁在《史记·屈原贾生列传》中记载,楚怀王时期屈原曾就任于宫廷,因其博学忠诚,励精图治,"娴于辞令",举贤任能,联齐抗秦,深受楚怀王的重任。后遭奸臣诬陷离间而被楚怀王疏远,郁郁不得志,政治抱负难以实施,到楚襄王即位之时再次被流放,悲愤之下投江自尽。屈原的政治经历和人生追求造成了其充满"上下求索"的政治理想和无法割舍的爱国情怀,而命运不济,倍受打击才导致他闷愤投江前创作了这一旷世巨作。可见《离骚》代表了屈原的精神,是一部蕴含了神幻色彩的长篇史诗。《离骚》依托于楚地绮丽神秘的巫文化,又深受中原文明的影响,以奇特的手法开拓了一个浪漫而广阔的精神境界。因此,《离骚》代表屈原的诗歌创作水平并不为过。刘勰在《文心雕龙》中有"辨骚"一说,明代学者冯时可也有云:"屈原之骚,庄生之书,司马子长之史……天宇不能限其思,雄矣哉!"

《九歌》是《楚辞》中另一代表作品,其主要依托于楚地的民间祭祀仪式,在诗篇中,屈原表达了其丰富的情感,按照仪式的顺序构架诗歌篇章。汉代学者王逸有云:"《九歌》者,屈原之所作也。昔楚国南郢之邑,沅湘之间,其俗信鬼而好祠,其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐,窃伏其域,怀忧苦毒,愁思沸郁,出见俗人祭祀之礼,歌舞之乐,其祠鄙陋,因为作九歌之曲。上陈事神之敬,下见己之冤结,托之以讽谏。"宋代朱熹亦有云:"《九歌》者,屈原之所作也。昔楚南郢之邑,沅湘之间,其俗信鬼而好祀,其祀必使巫觋作乐,歌舞以娱神,蛮荆陋俗。"

屈原在当地祭神音乐的基础上进行创作，其作品的结构和内容都反映了原始祭祀活动，音乐哀怨激昂，充满了楚地巫风的神秘风格。楚地的祭祀与北方的祭祀明显不同，虽然当时它在一定程度上受到了北方儒家思想和周礼的影响，祭祀对象有阶级之分，但祭祀活动的形式并不完全符合礼制的规定。荆楚之地原始民风尊崇神灵，虽然喜欢和信赖神灵，当地人却营造了欢乐轻松的祭祀氛围。《九歌》中诸多神灵和最为崇高的"东皇太一"一起受到人民的礼遇，这一点体现了中国古老的祭神中多神崇拜的信仰。根据《九歌》歌词的布局，可以看出《九歌》首尾两篇分别是迎神曲和送神曲。按照一般祭祀的礼仪程序《东皇太一》为迎神曲，屈原在歌词中具体描述了祭祀场面，歌舞丰富，鼓乐齐鸣，场面隆重。楚地人民对至高无上的神灵崇敬膜拜，用最为热烈和丰富的歌舞来表达对于神灵的情感。

清代王夫之在《楚辞通释·九歌卷》中提出《礼魂》应为送神曲。孙作云在《说〈九歌·东皇太一〉为迎神曲》中指出《东皇太一》应为迎神曲。闻一多认为："……由明堂歌上推出《九歌》中《东皇太一》《礼魂》是迎送神曲，是不成问题的。或疑《九歌》中间九章也有带迎送意味，甚至明出迎送字样的……九章中的迎送是歌中神巫自相迎送，或对假想的对象迎送……除去收尾两章迎送神曲，中间所余九章大概即楚辞所谓《九歌》。"①

通过《九歌》内容和形式的表达，其已经是具有一定规模的赛神歌舞剧。清代陈本礼在《屈辞精义》中曾指出："《九歌》之乐，有男巫歌者，有女巫歌者，有巫觋并舞而歌者，有一巫唱而众巫和者。"其音乐性不但反映在文献中记录的音乐活动和乐器演奏模式上，还表现在歌词的节奏和吟诵的音乐性上。这与屈原的个人背景密不可分，作者身为楚国重臣，位居三闾大夫，主要执掌巫史之职，因此他对祭祀活动的内容以及表演场面都非常熟悉，并且本身音乐修养极高。朱熹曾在《楚辞辩证》中评论《九歌》："比其类，则宜为三《颂》之属；而论其辞，则反为《国风》再变之《郑》《卫》矣。"他认为同是诗歌作品，《九歌》相比较《诗经》的郑卫之风有根本的不同，而这种不同基于春秋战国时期南北方民族文化的不同。郑卫之音，体现了北方民歌的质朴与针砭时事的政治性；而《九歌》则披上神秘的宗教外衣，呈现出深邃婉丽的色彩，充满了奇异浓郁的艺术魅力。屈原充满了忧愤深广的爱国情愫，又拥有卓越的人格魅力，他为了理想顽强不屈，深沉而悲壮的感情为中国文化涂抹上浓重

① 闻一多. 闻一多全集[M]. 武汉：湖北人民出版社，1993：47.

的一笔，这也是屈原及其辞赋对民族精神的重大贡献。

二、《楚辞》的历史意义

《楚辞》被公认为唯一能与《诗经》并峙的音乐文学高峰，承上启下的特殊地位奠定了其艺术高度。《楚辞》之所以在诗歌史上有着重要的地位，是因为它突破了《诗经》创作的局限，又开创了骚体的形式，对于汉赋的发展有着直接的影响。《楚辞》以其富有浪漫精神的气质和丰富的象征手法奠定了其不可复制的艺术成就。鲁迅对《楚辞》的评价甚高，他在《汉文学史纲要》中称其为："逸响伟辞，卓绝一世，其影响于后世之文章，乃甚或在三百篇以上。"之所以《楚辞》可以得到如此高的评价，是因为整个两汉魏晋时期的骚体诗与赋体诗都深受《楚辞》的影响。无论是项羽的《垓下歌》，抑或是刘邦的《大风歌》与汉武帝的《秋风辞》等帝王作品皆是如此。胡国瑞在其《魏晋南北朝文学史》中就指出"建安到魏末的抒情小赋言，可以说都远袭楚辞"。

较之《诗经》，《楚辞》在音乐文学艺术上达到了一个新的高度，对后代音乐文学形式又有着极大的影响，甚至可以说对中国音乐文学史都产生了极其深远的影响。

首先，《楚辞》在句式上有较大的突破，之前的句式多为四言体，《楚辞》则多用六言或七言体，改变了四言句式中节奏短促和形式单一的局限，为音乐发展和情感表达创造了较大的空间。这种以六言为主，夹以五言和七言的长句句式使音乐转折而不拘束，更便于抒情附韵。其次，除了句式外，《楚辞》的章法也有了很大的革新，在《诗经》的《风》部和《雅》部多采用分章叠唱和反复吟唱的形式，其变化较小的诗体形式局限了音乐的发展，而《楚辞》的章法则突破了形式的拘泥，以"有节无章"的形式抒发情感，配合音乐，推动了诗歌与音乐之间的配合，奠定了我国长篇诗歌的体系。除此之外，《楚辞》不但丰富了诗歌题材，还拓宽了诗歌的表现领域，其浪漫主义的诗风使后世文学无一例外受其恩泽，从中汲取艺术的滋养。

因为《离骚》的伟大艺术成就，屈原在《楚辞》中的诗歌形式又被称为"骚体"。其富于抒情，充满浪漫气息，因篇幅较长，所以形式较为自由，多用六言和七言，其中多用"兮"字增强音乐的律动感，"骚体"有时也被称为"楚辞体"。其发展到汉代，司马相如、班固、张衡等人依照其形式创作了大量的作品，例如《长门赋》《幽通赋》和《思玄赋》等，亦被后人称为"骚体赋"。

骚体对于赋体有着直接的影响，甚至后人常认为骚体即赋体。赋体在

《诗经》和《楚辞》的基础上发展而来，可以说《诗经》是其远源，《楚辞》是其近源。刘勰在《文心雕龙·诠赋》中提道："然赋也者，受命于诗人，拓宇于楚辞也。"赋体与骚体最大的不同一为骚体长于抒情，赋体多借物言志。二为每句形式不同，诗多以四言为主，而骚体多是六言或加兮字成七言，赋体则呈现出散文化，字数不定，但多数为四言与六言。从句型上看，赋体诗大量运用骚体句，如枚乘的《七发》之作，除此之外也有类似苏轼之《前赤壁赋》运用散句的散体赋。从创作题材和勾描手法上来看，赋体诗多直接以《楚辞》为模仿对象，例如司马相如的《大人赋》模仿于《远游》，曹植《洛神赋》模仿于《湘君》和《湘夫人》，张衡的《思玄赋》则直接模仿《离骚》，由此可见《楚辞》对赋体影响之大。

三、《楚辞》的审美艺术分析

《楚辞》是一部公认的具有浓厚浪漫主义色彩的诗歌作品集，它不同于中原礼制文化影响下产生的《诗经》。它充满了楚地的风物人情，有着楚人特有的语言风格，以塑造感情细腻、复杂多变的艺术形象为主，情感表达奔放热烈，大胆地诉说了对于理想世界的追求和现实的不满，突出表现了虚幻浪漫、奇幻雄伟的精神气质，更表现出那种迷离缥缈、神奇诡秘的美学特征。其浓厚的感伤色彩和格调，敏感和多思的心胸，无不体现诗人对于人生的热情、焦虑和绝望的情感。

在《离骚》中，屈原创造了现实世界和超现实的神话世界。现实世界中的幽怨愤懑与超现实世界的畅快宣泄形成了鲜明的对比，那种被压抑、无法表达的痛苦促使诗人在诗歌中大胆吐露自己的理想和追求、热情与痛苦，尤其是对于理想"上下求索"之精神和"虽九死其犹未悔"的坚持，这是用生命塑造的一种力量。它虽然有悲苦，有哀愁，有怨诽，但更多的是发人深思和激人奋进。诗篇中浪漫的神话传说和历史故事被诗人融合在一起，在一个虚幻的意境中构筑了奇特的艺术世界，从而淋漓尽致地抒发了诗人的浪漫主义情怀。《离骚》中的飞渡沅湘、驾龙乘凤都展示了诗人大胆的想象和气派非凡的艺术气质。"气往轹古，辞来切今，惊采绝艳，难与并能"是对屈原及其作品最为准确的评价①。

这样的音乐美学特征一方面来自于楚地文化的背景，一方面也与屈原曲

① 刘勰.《辨骚》.

折的政治经历不可分割。屈原存世于战国末年，此时期正处于奴隶社会向封建社会转变的时期，文化思想上正是百家争鸣的高潮时段，因此其深受儒家和法家思想的影响。他在政治上追求“德政”，维护新兴地主阶级利益，代表了人民对于政治生活的追求理念。他为了实现自己的政治理想，揭示了社会的阶级矛盾和统治集团的腐朽，付出了个人生命，体现了其爱国主义和民本思想的博大，以及大无畏的批判精神和立场鲜明的荣辱观。屈原作品体现了他对美的追求标准以及对生命质量的重视，正是这种不懈的追求塑造了《楚辞》浪漫主义风格的特征。

《礼魂》有云：“《九歌》者，屈原之所作也，昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窃伏其域，怀忧苦毒，愁思怫郁，出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其祠鄙陋，因为作九歌之曲。”由此可见，《九歌》可唱，为音乐作品。《九歌》被公认为来自楚国的民间祭神乐歌。汉代王逸在《楚辞章句》中提道：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祀，其祀必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其祠鄙俚，因作《九歌》之曲。”楚辞学家姜亮夫先生注释《九歌》时认为，《九歌》是荆楚民间盛行的成套祭祀乐歌，屈原认为其辞粗鄙，后修饰而成。就其内容来看作品有严格的体例和内容，应属于大套的舞曲。《九歌》来自于巴蜀之地的巫歌，但又不仅仅起源于此，一种艺术形式的形成是需要多种营养滋养才能完成的。

《太平广记》中记载：“楚怀王之时，与群才赋诗于水湄。故云，潇湘洞庭之乐，听者令人难老，虽《咸池》《萧韶》不能比焉。每四仲之节，王尝绕山以游宴。各举四仲之气，以为乐章。惟仲春律中夹钟，乃作轻流水之诗，宴于山南。时中蕤宾，乃作《皓露》《秋霜》之曲。”说明楚国在每年四仲之节举行盛大的祭祀活动，并且作曲技巧也有很大的提高，以夹钟作流水之声，以蕤宾作秋冬之曲。屈原的《九歌》取材于楚国祭祀中用于召神的郊礼歌，是巫觋演出的一组大型连场歌舞。主祭为东方至上神东皇，辅之以其他“云日山川之神”。

王国维亦认为：“然南方文学中，又非无诗歌的原质也。南方想象力之伟大丰富，胜于北人远甚……以中国论，则南方之文化发达较后于北方，则南方之富于想象，亦自然之势也。此南方文学中之诗歌的特质之优于北方文学者也……然就屈子文学之形式言之，则所负于南方学派者，抑又不少，彼之丰富之想象力，实与庄、列为近。《天问》《远游》凿空之谈，求女谬悠之语，庄语之

足，而继之以谐，于是思想之游戏，更为自由矣。变《三百篇》之体，而为长句、变短什而为长篇，于是感情之发表，更为婉转矣。此皆北方学者之所未有，而其端自屈子开之。然所以驱此想象而成率此大文学者，实由其北方之肫挚的性格。此庄周等之所以仅为哲学家，而周、秦间之大诗人，不能不独数屈子也。”

第六章

《楚辞》音乐本体研究

春秋战国时期，楚国作为一个诸侯国逐渐兴盛，其音乐文化基于原始楚地之风并融合中原音乐文化而成，其音乐艺术既有对中原文化的继承，又有楚地浓郁的巫风特点。《楚辞》是建立在楚国的历史文化和风俗音乐的基础上创作的歌曲总集，是楚地原始祭神歌舞的延续，有鲜明的地方特色和独特的艺术风格，鲁迅先生曾称赞其是“逸响伟辞，卓绝一世”。

《楚辞》对于中国古代音乐史研究的意义主要有二：其一是本身所具备的音乐属性，为乐歌，可入乐，歌词中出现了如“乱”“少歌曰”和“倡曰”等音乐术语。反映了先秦南方音乐的最高水平。其二是作为文献，记载了当时的音乐活动，如很多音乐场面以及乐器名称，为后世学者研究这一时期的音乐文化提供了可靠的资料。

第一节　《楚辞》音乐属性分析

广义的楚辞是一种始于战国时期的南方楚地的流行歌诗，是继北方音乐文学作品《诗经》之后又一次音乐文学高潮，它融诗、歌、舞于一体，带有鲜明的音乐文化特质。而《楚辞》则是楚辞作品的音乐诗歌集。

一、《楚辞》是否可以入乐

《诗经》三百零五首皆为乐歌已经得到历代学者的公认，对于《楚辞》是否都入乐则有所分歧。今人何九盈在《中国汉字文化大观》中提道：“前者（诗）本来是用来唱的，配有曲子，而后者（赋）诗‘不歌而诵’。例如《诗经》即属于‘歌’，而《楚辞》则属于‘赋’。”①

① 何九盈．中国汉字文化大观[M]．北京：北京大学出版社，1995：25．

持有此观点的人多数认为《九歌》以外的主要篇章皆不能歌唱。金开诚在《屈原集校注》中判断："《离骚》则因篇幅过长，必不能唱……后来汉人的拟骚之作也不能唱。"[①]持有《楚辞》不可唱的学者多数认为"赋"与"诵"是朗读和念诵，并未与歌唱联系在一起。《汉书·艺文志》中也曾明确提出："《传》曰，不歌而诵谓之赋，登高能赋可以为大夫。"有部分学者认为不唱歌而念诵则称为"赋"。

但是也有不少学者持相反观点。刘勰在《文心雕龙·诠赋》中有云："及灵均唱骚，始广声貌……既履短于唱序，亦归余于总乱。"《隋书·经籍志》中提道："有僧道骞者，善读之，能为楚声，音韵清切。至今传楚辞者，皆祖骞公之音。"楚声即楚地的歌谣，"为"即歌唱的意思。宋人黄伯思提道："盖屈宋诸骚。皆书楚语，作楚声，记楚地，名楚物，故可谓之'楚辞'。"其中"作楚声"即是指歌唱楚地的民间曲调。《汉书·艺文志》中有云："大儒荀卿，及楚贤臣屈原，离谗忧国，皆作赋以风，咸有恻隐古诗之义……凡三百五篇，遭秦而全者，以其讽诵，不独在竹帛故也。"可见班固认为屈原作赋是继承了《诗经》的艺术精神。明末李陈玉在《楚辞笺注》中提道："凡曲终曰'乱'。盖八音竞奏，以收众声之局……楚辞有'乱'，故知其原入乐谱，非仅词而已。"今人游国恩先生也曾说："夫《楚辞》非徒辞而已，窃以古者乐诗例之，似亦可被诸管弦者，盖楚声之文也。骚人之辞，实关声乐，诵读之方，与凡有异。……汉初，楚声盛行，顾能以声节楚辞者盖鲜。"可见，游先生也认为《楚辞》可以以管弦伴唱，是楚声的曲辞。

在上述文献中，可以注意到常与《楚辞》连接在一起的动词为"诵"。今人多认为"诵"即朗读等单纯的语言陈述，但在先秦时期"诵"有歌唱的含义，它所指的歌唱与"歌"有所不同。"歌"不是"谣"，"歌"有曲；曲调段落、节奏旋律都十分规范。《毛诗故训传》中提道："曲合乐曰歌，徒歌曰谣。"《韩诗章句》有云："有章曲曰歌，无章曲曰谣。"《广雅》中则提道："声比于琴瑟曰歌。"可见，"歌"皆可入乐，并有乐器伴奏。

诵则不同，形式较为随意，不需要乐器伴奏，依曲而唱，相当于我们今天所说的"无伴奏清唱"。《汉书·礼乐志》中记载："至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，

① 金开诚．屈原集校注（上册）[M]．北京：中华书局，1996：57．

略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌。以正月上辛,用事甘泉圜丘,使男童女一十人俱歌,昏祠至明。""夜诵"则可"略论律吕,以合八音"。可见,这里的"诵"即歌唱。《汉书·王褒传》中提道:"宣帝时修武帝故事……征能为楚辞九江被公,召见诵读。"这里的"诵"亦是歌唱楚辞的意思。郑玄曾注《礼记·文王世子》:"诵谓歌乐也,弦谓以丝播《诗》。""诵谓歌乐者,谓口诵歌乐之篇章,不以琴瑟歌也。"宋人严粲在《诗缉》[①]中指出:"今曰'诵',歌诵也。"清人胡承珙于《毛诗后笺》中说:"诵,可歌之名。"[②]今人刘永济亦有所判断:"考故书凡称诵者,以有节之声调,歌配乐之诗章,盖异于声比琴瑟之歌也。"[③]

刘永济先生认为:"屈子之文,正名定义,自当以'诵'为宜,曰'赋'曰'骚'皆非其本也。"也就是说,他认为在《楚辞》中无论是"赋"还是"骚"皆"诵"之。《颜氏家训·文章篇》中有云:"歌、咏、赋、颂,生于诗者也。"颜之推亦认为赋与歌都与唱诗有着紧密的关系。范文澜在《文心雕龙注》中有云:"窃疑'赋'自有一种声调,细别之与'歌'不同,与'诵'亦不同。荀、屈所创之'赋',系取'瞍赋'之声调而作。汉世朱买臣、九江被公能读《离骚》,盖不仅能读楚国方音,兼能明'赋'之声调耳。"[④]他认为"赋"和"诵"都是按照一定的曲调来演唱的。清代学者刘熙载在《艺概》中将《楚辞》分为"歌调"和"诵调",这一观点是首次从音乐的角度来分析《楚辞》的表演形式。他指出:"《楚辞·惜诵》无'歌调',《九歌》无'诵调','歌''诵'之体,于斯可辨。"

《楚辞》与《诗经》一样,也分为入乐与不入乐。入乐为"歌",可在大型的原始宗教仪式或者大型活动中表演,在音乐和表演的技术手段上要求比较高,需要有乐器的配合,如规模宏大的祭祀诗《九歌》。不入乐为"诵",用于个人交往和抒发情感的,往往不要求乐器配合,由于其不入乐,使用往往更为频繁,如《离骚》《九章》。古籍文献中《汉书》记录大臣被汉武帝召见时就提道:"说《春秋》,言《楚辞》,帝甚悦之。"刘勰就在《文心雕龙·辨骚》中亦有云:"扬雄讽味,亦言体同诗雅。"可见,在其曲调体式上《楚辞》与《诗经》都是相同的。

---

① [宋]严粲. 诗缉(共三十六卷). 直隶总督采进本.

② [清]胡承珙. 毛诗后笺. 四库全书[M]. 北京:线装书局,2010:35.

③ 刘永济. 屈赋通笺[M]. 台北:鼎文书局,2008:76.

④ 范文澜. 文心雕龙注[M]. 北京:人民文学出版社,1998:27.

二、《楚辞》中有关音乐的文献记载

《楚辞》除了本体具有音乐性外，也是记载先秦音乐活动和音乐发展的重要史料。其在作品中描述的音乐活动具有鲜明的地域色彩，为研究先秦时期的南方音乐文化提供了重要材料，并且与其他音乐史料相互补证，记录了当时音乐活动的场景、乐器和乐队的演奏形式，展现出当时社会音乐文化的风貌。相关音乐活动的记载主要分为以下三个部分：乐舞活动、乐器演奏和乐歌演唱三个方面。①

《楚辞》中共有9篇文献提到了乐舞，分别为《九歌》《招魂》《离骚》《天问》《远游》《大招》《九叹·忧苦》。这9篇中共有11处记载，可分为宫廷祭祀乐舞、宴享乐舞和抒发情感乐舞三类。其中《离骚》《天问》记载了宫廷宴享用乐的情况，《天问》《大招》《九歌·东皇太一》《九歌·东君》《九歌·礼魂》以及《招魂》记载了宫廷祭祀歌舞活动，《离骚》《远游》中的乐舞用于抒发诗人的情感。《离骚》和《天问》中记载了大量上古时期的典故和传说，这些典故的记载展现了当时的社会音乐生活环境。《九歌》对于祭祀乐舞的记载十分详细，无论是表演的场景、演出者、伴奏乐曲还是表演形式都有体现。而《离骚》和《远游》中记载的《韶》乐是作者心中圣贤的象征、情感的依托，从而可以使作者抒发对现实的不满和苦闷。

《楚辞》中有关乐器的记录共有12篇，涉及的乐器有钟、鼓、磬、瑟、竽、箫（参差）、笙和篪等。从其组合和表演形式来看可以分为三种形式：纯乐器组合，器乐与声乐组合以及乐舞组合。其中涉及纯乐器演奏的篇章有《九歌·湘君》（箫）《九歌·忧苦》（簧）和《惜誓》（瑟）；器乐与声乐组合的篇章为《九怀·昭世》（竽）与《九怀·伤时》（簧）；乐舞组合的篇章为《九歌·东皇太一》《九歌·东君》《九歌·礼魂》《大招》《招魂》和《远游》，其中有大部分是关于钟、鼓、竽、瑟的记载。

《楚辞》中记载的乐歌活动直接反映了南方楚国宫廷的音乐生活，其中涉及的作品有《离骚》《九歌·东皇太一》《大招》《招魂》《远游》《九怀·昭世》《九怀·思忠》《九叹·忧苦》《九思·伤时》《九章·惜往日》《九辩》和《渔父》。诗篇中记载的楚国宫廷音乐生活大部分是宫廷祭祀和娱乐活动。虽然各篇对于声乐的描述较少，但是《楚辞》本身就是一部大型的声乐作品集，这

① 具体文献见附录表格。

一事实已经得到了大多数学者的认可，诗乐同体的特点保持了它特殊的魅力。

第二节 《楚辞》的曲式分析

《楚辞》在句式和曲式上与《诗经》最大的不同就是结构形式不复沓、不分章，选用长句式与长篇幅，这样的形式便于诗人充分抒发丰富的情感，同时也减少听众的审美疲劳。这样的曲式形式相比较《诗经》中《颂》部大部分诗歌联章复沓以及节奏和旋律变化不大等特点，更具有节奏感和旋律行进的动力。除此之外，《楚辞》亦采用了“乱”“少歌”和“倡”等歌曲创作技巧。

一、《楚辞》的曲式分析

与《诗经》一样，《楚辞》的音响已经消失，如果要去追溯当时表演时的节奏、旋律以及音色只能从现存的文字形态入手。如果我们现在试图分析其基本节奏、句式和曲式结构，似乎只有两条路可以选择，其一是对两者的句式长短进行比较，从而考证演唱风格的不同；其二是对他们运用的语气词进行分析，以此判断其节奏的不同。

《诗经》每句的节奏基本是“二二”类型，《楚辞》的节奏形式较《诗经》复杂，基本音组主要由二X二、三X二和三X三类型。《楚辞》中的五言句基本类型是二X二，本质上与《诗经》中的“二二”节奏一样，这种在两个双音节词组中加入虚词构成的节奏形式是《楚辞》的基本节奏型。如“名余曰正则兮，字余曰灵均”“女要之嬋媛兮，申申其詈予”“继之以日夜”“纵欲而不忍”等诗句。在这种节奏型中，即使曲调虚字和“兮”字也不会破坏句意的完整。三X二这种节奏型中的虚字多数是为了构成句腰而增加，并非为诗句的通顺所用，通常句式是添加了一些虚字而变成三X二型，例如，“君不行兮夷犹，蹇谁留兮中洲；美要眇兮宜修，沛吾乘兮桂舟；令沅湘兮无波，使江水兮安流；望夫君兮未来，吹参差兮谁思”等。三X三的节奏本质上是两个三言词组的连缀，“兮”字等虚词加在中间是为了在两个词组之间造成停顿，增加节奏感。字数变为七言后，更适合配以复杂的音乐，表现复杂的情感。如《少司命》中有云：“入不言兮出不辞，乘回风兮载云旗。悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新

相知。”

《楚辞》在表达不同艺术思想时会选择不同的音乐节奏形式，而不同的节奏形式又形成不同的句式结构。在这方面，今人陈桐生做了较为深入的研究。他在《楚辞与中国文化》中将其句型分为以下五个方面：一，七六句，如《离骚》：“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。摄提贞于孟陬兮，惟庚寅吾以降。皇览揆余初度兮，肇锡余以嘉名。”二，六六句，如《九歌·云中君》：“浴兰汤兮沐芳，华采衣兮若英。灵连蜷兮既留，烂昭昭兮未央。”三，七七句，如《九歌·少司命》：“入不言兮出不辞，乘回风兮载云旗。悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知。”四，四四句，如《天问》：“冯翼惟象，何以识之？明明暗暗，惟时何为？”五，散文句式，如《渔父》：“渔父见而问之，曰：子非三闾大夫欤？”陈桐生除划分了《楚辞》中的句型，还把“兮”字所在的位置分为以下六种：

（一）用于七字句的句尾，如《离骚》：“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸。”

（二）用于七字句的中间，如《九歌·少司命》：“夫人自有兮美子，荪何以兮愁苦？”

（三）用于六字句的中间，如《九歌·东君》：“暾将出兮东方，照吾槛兮扶桑。”

（四）用于五字句的中间，如《九歌·东君》：“鸣篪兮吹竽，思灵保兮贤姱。”

（五）用于五字句的句尾，如《九章·怀沙》：“伤怀永哀兮，汨徂南土。”

（六）用于四字句的句尾，如《九章·橘颂》：“后皇嘉树，橘徕服兮。受命不迁，生南国兮。”

笔者认为，《楚辞》中的句式基本可以划分为三种类型：第一种为基本节奏的句式，代表作品有《橘颂》。这种句式与《诗经》基本相似，林庚先生称为“基本节奏音组”。第二种是虚字加入上下两个五言、六言和七言中间的句式，代表作品有《离骚》和《九章》。《离骚》在其作品中除了运用“兮”字还使用了“之”“其”“以”“而”“于”“此”等虚词。这种用法使句式读起来更富有节奏感，句型也有了较多变化，虚字的位置不同，造成了句式的多变，更具有艺术表现力。第三种是兮字加入五言、六言和七言中间的句式，代表作品有《九歌》，这种句式是《楚辞》中诗化程度最高的形式。节奏以“兮”字为顿，形成了更强的节奏感。

无论是六种句式结构还是三种句式结构，都是《楚辞》音乐形式多样的一

种体现。目前关于《楚辞》曲式的相关研究较少，仅有杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中对《楚辞》的曲式做了较为全面的概括。他认为，在《楚辞》中至少存在四种不同的曲式：一，民歌形式，一个简单曲调的多次重复，如《九歌》；二，一个或两个曲调的多次重复后，末尾加入乱，如《离骚》《哀郢》和《怀沙》；三，同时使用少歌、倡和乱，分为两部分的曲式，如《抽思》；四，前有总起，中间曲调变化丰富，后有乱的曲式，如《招魂》。

二、《楚辞》中"乱""少歌"和"倡"的使用情况

"乱"是歌曲中的一种音乐结构形式，通常是为了突出音乐的主题思想而变更节奏形式，创造出音乐行进中的高潮，从而增加音乐的立体感，一般出现在乐曲的最后，如果作品过长，有时也会出现在曲中，起到分段和半终止的作用，郭沫若先生直接将它译为"尾声"。春秋战国以来，无论是歌曲、乐舞还是汉魏时期的相和大曲都有"乱"的使用记载。从内容而言，"乱"的使用通常是对全篇主题的概括和情感的抒发。《论语》中孔子有云："师挚之始，《关雎》之乱，洋洋乎，盈耳哉！"《乐记》中记载孔子讲《武》之时也提道："《武》乱皆坐。"汉代王逸在《离骚》注中云："乱，理也，所以发理词旨，总撮其要也。屈原舒肆愤懑，极意瞰词；或去或留，文采纷华。然后结括一言，以明所趣之志也。"除此之外，三国时期韦曜在《国语注》中也有云："凡作篇章，义既成，撮其大要，为乱辞。"宋代朱熹在《楚辞》注中亦认为："乱，乐节之名。"清代蒋骥在《山带阁注楚辞》中有云："乱者，盖乐之将终，众音毕会，而诗歌之节亦与相比，繁音促节，交错纷乱，故有是名耳。"并且提到"旧解乱为总理一赋之终。今按《离骚》二十五篇，乱词六见。惟《怀沙》总申前意，小具一篇结构，可以总理言。《骚经》《招魂》，则引归本旨；《涉江》《哀郢》，则长言咏叹；《抽丝》，则分段叙事"。

今人孙作云在《诗经与周代社会研究》中提道："所谓乱指舞乐之终，歌之终。"可见，无论是《诗经》或《楚辞》，"乱"的使用相当频繁，除了增强乐曲的终止感之外，还可使乐曲的主题加强，并且音乐风格会随主题的变化而产生变化。如《关雎》热烈，"乱"则热烈；《大武》庄严，"乱"则庄严；《离骚》悲愤，"乱"则悲愤。廖辅叔在《中国古代音乐简史》中提道："我们从屈原的作品里还可以找到一些有关乐曲形式的因素：少歌、倡、乱。少歌又名小歌。它可能是叙述之后的咏叹部分，也暗示我国古代大型声乐作品中有说与唱两部分。在大型作品中，它又是转调的关键。'倡'大多位于'少歌'之后，'乱'之

前，是‘少歌’的展开部。‘乱’是全曲结束部，也就是高潮部分。”

通过对《诗经》《楚辞》中“乱”的分析比对，可以看出“乱”适用于多种音乐形式，多配有歌词，可以歌唱，无论在节奏还是长短上都异于前面的歌节，通常出现在曲尾，风格多变，如果音乐作品需要也会出现在曲中，通常会在旋律、速度以及调式上产生变化，形成前后强烈的对比从而突显其高潮效果。通过分析，可以看出《楚辞》在“乱”的使用方面，无论是频率还是样式都远多于《诗经》，并且还加入了“倡”和“少歌”等音乐创作形式。

这种现象出现的原因，笔者认为有以下两个方面。首先，礼制约束减少。《诗经》制定之时，周礼正盛。对于音乐的规模和形式都有极其严格的要求，在增强音乐地位的同时也阻碍了音乐的发展。战国时期，周礼渐坏，各个诸侯国使用音乐的范围增大，客观上促进了音乐的繁荣。因此，出现在战国后期的《楚辞》，在音乐技术上完全有可能高于《诗经》。其次，《整辞》在《诗经》已有的音乐技术基础上又注入楚乐的精髓，这也是《楚辞》兴盛的内在动力，浪漫绮丽的荆楚音乐文化和来自中原的礼乐文化共同孕育了这一音乐文化的高潮。

《楚辞》“乱”的使用频率之所以远远高于《诗经》，这与荆楚之地高超的音乐审美和技艺有直接的关系。楚人通常运用“乱”的曲式结构来强化主题，表达情绪，烘托气氛。笔者对《楚辞》中使用“乱”的情况做了如下统计：

表 6-1 《楚辞》中“乱”的使用情况表

篇　目	使用“乱”的句数	例　子
《离骚》	5 句	“已矣哉”起
《涉江》	16 句	“鸾鸟凤凰”起
《哀郢》	6 句	“曼余目以流观兮”起
《抽思》	20 句	“长濑湍流”起
《怀沙》	20 句	“浩浩沅湘”起
《招魂》	30 句	“献岁发春兮”起
《七谏》	16 句	“鸾皇孔凤日以远兮”起
《九怀》	5 句	“皇门开兮照下土”起
《九思》	6 句	“天庭明兮云霓藏”起

除了“乱”的使用，“少歌”与“倡”这种音乐处理方法也出现在《抽思》中。“少歌”和“乱”皆用在结束段落里，不同的是“少歌”多在大型曲式作品

中作半终止，荀况称“少歌”又为“小歌”，主要原因就是因为它出现在曲子的中间，内容上点出前曲的主题，通常变化较小，是全曲的小高潮。“倡”则是过渡段，起到承上启下的作用，其用途主要是更好地引出下面的曲调，避免出现不协调的感觉。

三、《楚辞》中“乱”的具体分析

“乱”在《楚辞》中的运用较《诗经》明显增多。《离骚》中的“乱”是全曲的高潮，作者内心的矛盾斗争亦达到极点，无法遏制的悲愤之情也随音乐得以表现。“乱”出现之前，诗的节奏较为规律，出现后形式变化。“乱”一开始用“已矣哉”表达了绝望的心情，并且变更了诗节的节奏形式。杨荫浏先生曾指出：“这一突然变更，就以前诸歌节已肯定而且在人的感觉上已稳定下来的节奏而言，会起出一定的扰乱，或对比作用，从而增强音乐上特别紧张的高潮效果。”由此可见《离骚》最后的“乱”不是随便出现的，无论从情感内容还是节奏形式上，都强烈地增加了作品的音乐色彩。

杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中指出，《楚辞》中运用“乱”的作品共有六个，分别为《离骚》《招魂》《涉江》《哀郢》《抽思》以及《怀沙》。《离骚》中的“乱”是在歌词之外添加的，节奏和旋律应当相对自由，音乐较全诗做出了较大的变化，形成对比，达到“乱”的效果，最后在高潮中结束全曲。《招魂》中的“乱”，内容与前面有所不同，因此一开始就在节奏上做出了对比，有采用新曲调的可能性。《抽思》的曲式较为灵活多变，前面有“少歌”这一小的高潮，后面又有“乱”做全曲的大高潮，为了避免曲子前后出现不协调的感觉，后面又加入“倡”做简短的过渡连接。《哀郢》《涉江》和《怀沙》的曲式与《离骚》相似，虽然各个作品的内容不同，曲调不同，但是曲式大体一致，都是由曲子主体加“乱”构成。

杨先生通过对这六首作品进行分析，得出以下三个推论：首先，“乱”一般长于之前的歌节，目的是便于发挥其艺术性，有突显高潮的作用。其次，作品中的“乱”较之前面在句法上有较大的改变，从而带动节奏的变化，而这种变化是为了配合音乐的高潮。最后，杨先生认为“乱”作为乐曲的高潮部分，除了以上两种变化，有可能还在旋律、速度、音色和演唱者表达的方式上有所突破。

表 6-2 《楚辞》中“乱”的诗句表

篇　名	“乱”“少歌”“倡”的诗句
《离骚》	乱曰:“已矣哉！国无人莫我知兮,又何怀乎故都！既莫足与为美政兮,吾将从彭咸之所居！”
《招魂》	乱曰:“献岁发春兮,汨吾南征。菉苹齐华兮,白芷生。路贯庐江兮,左长薄。倚沼畦瀛兮,遥望博。青骊结驷兮,齐千乘,悬火延起兮,玄颜烝。步及骤处兮,诱骋先,抑鶩若通兮,引车右还。与王趋梦兮,课后先。君王亲发兮,惮青兕。朱明承夜兮,时不可淹。皋兰被径兮,斯路渐。湛湛江水兮,上有枫。目极千里兮,伤春心。魂去归来兮,哀江南。”
《九章·涉江》	乱曰:“鸾鸟凤凰日以远兮,燕雀乌鹊巢堂坛兮。露申辛夷死林薄兮,腥臊并御,芳不得薄兮。阴阳易位,时不当兮,怀信诧傺,忽乎吾将行兮”。
《九章·哀郢》	乱曰:“曼余目以流观兮,冀壹返之何时。鸟飞反故乡兮,狐死必首丘。”
《九章·抽思》	少歌曰:“与美人抽思兮。并日夜而无正。恃吾以其美好兮,敖朕辞而不听。” 倡曰:“有鸟自南兮,来集汉北。好姱佳丽兮,牉独处此异域。” 乱曰:“长瀨湍流,泝江潭兮,狂顾南行,聊以娱心兮。轸石崴嵬,蹇吾愿兮,超回志度,行隐进兮。低回夷犹,宿北姑兮,烦冤瞀容。实沛徂兮。愁叹苦神,灵遥思兮。路远处幽,又无行媒兮。道思作颂,聊以自救兮。忧心不遂,斯言谁告兮。”
《九章·怀沙》	乱曰:“浩浩沅湘,分流汩兮。修路幽蔽,道远忽兮。怀质抱情,独无匹兮。伯乐既没,骥焉程兮。万民之生,各有所错兮。定心广志,余何畏惧兮。曾伤爰哀,永叹喟兮。世溷浊莫吾知,人心不可谓兮。知死不可让,愿勿爱兮。明告君子,吾将以为类兮。”

《离骚》可分为八个部分,“乱”前七个部分的歌节数分别为六、十三、十三、十三、十九、十九、九,每一歌节为四句。有学者认为《楚辞》的诗句过长,不适宜配合音乐,所以《楚辞》不可入乐。通过歌节的分割以及“乱”的使用,我们可大胆推测其为多个曲调配奏的长诗,至“乱”辞,从“已矣哉”开始,至少在节奏上发生了变化,接下来“国无人,莫我知兮”等句进入音乐的结束部,相信除了节奏外,音乐也会发生变化,以便达到“乱”的高潮效果,直至全曲结束。

《招魂》可分为三部分:第一部分为引言,叙述招魂的缘由,共三个歌节。第二部分开始招魂于四方,由九个歌节组成,分别为六句、十句、十二句、十七句、六句、十四句、十一句、八句和四句。从词句的分布情况可推测节奏应当相似。第三部分由三个歌节组成,分别为六十六句,二十六句和五十四句。

每一歌节的“魂兮归来”放在了歌节尾部，可见曲调也发生了变化。至“乱”辞，无论是曲调还是旋律都应当发生了极大的变化。

《涉江》共分为十三个歌节加“乱”辞，除第四和第十一歌节是两句外，其他皆是四句。虽歌节较短，但是每部分的歌词数字都有变化，相信节奏的变化较大，或用长调，或用短调，也有长短调并用，这些歌词句子、字数的增多与减少都会促进音乐节奏的拉长或缩短。“乱”辞较之前的歌节每句字数变少，以四字句为主，节奏发生了极大的变化。其中“兮”字一改之前放在第一句句末和句子中间的做法，放置于第二句句末。这样的句型变化造成了第一句短而铿锵，第二句长而有力。结合歌词，这部分应当洪亮而急促，乐器使用较多，从而表达了悲愤难遏之情。

《哀郢》共有十五个歌节，除第五歌节为八句外，其他歌节均为四句。歌节中或为七六句式，或为六六句式，或为七七句式，较为整齐的句式应当配合变化不大的节奏。“乱”辞句式从规整变为杂言，明显异于之前的歌节，以抑扬的节奏配合不同风格的曲调将全曲推向高潮并至结束。

《抽思》是《九章》中使用音乐变化形式最多的一首歌曲，大体分为四部分：第一部分由十个歌节组成，每节有四句，节奏应当大体相似，推测可能为一个曲调重复十次演奏。第二部分为“少歌”，四句，半终止。第三部分为“倡”，四个歌节，为过渡段落，承上启下，联系前后，便于更好地结束前曲引出下半句，避免单调、不协调感觉的出现。第四部分为“乱”辞，与前面三部分皆不同，“兮”字的位置发生了变化，从第一句末转为第二句末，字数也从七六句变为四五句式。前后两顿的节奏形式加之“兮”字的拖延，更好地表现出主人公悲愤、痛苦和矛盾。与“少歌”相比，把人引入了一个更深远的艺术境界。

《怀沙》共分为十个歌节，每节均为四句，每句字数较之前偏少，多为四言、五言。“乱”辞从字面上看变化较小，以四字句为主，“兮”字放在第二句句末。相信除了节奏变化外，曲调应当也有很大的不同，从而表现诗人面对死亡的决心。

通过对上述篇章的具体分析，可以看出歌节形式变化较多，按照内容、乐曲以及韵脚等要求对每一歌节进行划分，四句为一单位，节数多以双数为单位，这说明屈原在《诗经》四言诗的基础上有了自己的创新和改进，并且在创作的时候考虑到乐曲的格式要求。“乱”虽然有短有长，一般长于之前的歌节，在句法上也会有所改变，这样的安排可以更好地突显高潮。即使句法上没有改变也很难否定其节拍、旋律、音色和唱奏者表达手法等方面的变

动。可见，屈原不但遵循语言语调的发生规律，还配合音乐的特征进行创作，在表达上更为灵活多变，在语言节奏上随着音乐的不同而变化，更符合音乐规律。

《楚辞》的曲式结构至今在湖南民间仍可寻觅踪迹，湖北田歌套曲的曲体结构与《抽思》相似度极高。我们可以大胆推测，现存于湖北民间的民歌套曲极有可能在楚文化发展的鼎盛时期就已经存在了。田歌套曲通常由三大部分组成，呈三段体结构，第一部分自由悠长，有烘托和呈示的功能；第二部分音调多有变化，具有明显的发展功能；第三部分则明快和紧凑，具有宣泄功能。《楚辞》中的“乱”与田歌套曲中的第三部分有相似的艺术表现意义，多使用激昂的音调和急促的鼓点，使曲子呈现出热烈的气氛，并且在音调的发展和节奏的变化等方面都与“乱”的艺术表现要求相符合。

例如，鄂东地区南阳新县田歌套曲《打单鼓》的曲体结构（谱例见《中国民间歌曲集成·湖北卷》）中第一、二番鼓相当于《抽思》中的长短部分，第三番鼓相当于“少歌”部分，第四、五、六番鼓相当于“倡”部分，第七番鼓则与“乱”的功能一致。

表 6-3　田歌套曲《打单鼓》曲体结构表

各段名称	冷　鼓	一番鼓（落田响）	二番鼓（蛤蟆三咯嘴）	三番鼓（赶黄莺）
演唱情况	由慢到快，只击鼓不唱	每分钟 132 拍 $\frac{3}{4}$节拍 基本鼓点： XOX XOX XOO	每分钟 144 拍 $\frac{3}{4}$节拍 基本鼓点： XXX XXX X	每分钟 192 拍 $\frac{12}{8}$节拍 基本鼓点： X X X X X · X ·
各段名称	四番鼓（野鸡国畈）	五番鼓（鸡啄米）	六番鼓（五龙盘珠）	七番鼓（百鸟归林）
演唱情况	每分钟 132 拍 $\frac{4}{4}$节拍 基本鼓点： X XX X O	每分钟 144 拍 $\frac{4}{4}$节拍 基本鼓点： X X X O	每分钟 122 拍 $\frac{4}{4}$节拍 基本鼓点： XX X XX X	每分钟 108－168 拍 $\frac{4}{4}$节拍 基本鼓点： X X X X

这一艺术现象说明，一个地区的艺术形式一旦形成后便具有相对的稳定性和持久性，艺术的生命力极长。《楚辞》体式丰富的艺术成就直接影响了湖北民歌曲体结构的多样性，虽然今天的民歌套曲不能完全等同于两千年前的

诗歌艺术，但是从一个侧面可以推测先秦《楚辞》的艺术形式，并且反映出荆楚民歌对我国音乐文化所做的贡献。

第三节 《楚辞》中的乐器

荆楚之地民风浪漫热烈，与北方淳朴理性截然不同，南方以神秘炙热的巫风为主，北方则以庄重沉稳的“中和之音”为主。战国时期的楚乐不论在风格还是技术上都较北方有极大的发展。20 世纪在江陵地区出土的彩绘石编磬，音乐可以达到三个八度，随县擂鼓墩出土的楚编钟音域甚至达到五个八度。虽然我们无法恢复当时的音响效果，但从出土文物中我们可以大胆想象楚乐演奏时的场景。先秦楚地音乐旋律起伏，节奏复杂，风格多变，乐器先进，音列完备，突破了周礼中“大不逾宫，细不过羽”的音乐审美要求。

一、《楚辞》中的乐器

《楚辞》中描写到的音乐场景和乐器极为丰富，其中提到的乐器有鼓、钟、磬、竽、箫（参差）、簧、瑟等。具体分析如下。

（一）鼓

鼓属于革类乐器，作为“节乐”在原始祭祀中占有十分重要的地位。在《楚辞》中出现的篇章有《九歌·东皇太一》《九歌·东君》《九歌·国殇》《九歌·礼魂》和《招魂》等，为祭祀用乐，演奏形式多与丝竹吹管乐器合奏，为乐舞伴奏。

表 6-4 《楚辞》中鼓的使用情况表

篇 名	演奏形式	具体文献	用乐目的
《九歌·东皇太一》	同竽、瑟等乐器合奏	扬袍兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡，灵偃蹇兮娇服，芳菲菲兮满堂，五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康。	祭祀仪式中为乐舞伴奏
《九歌·东君》	同钟、竽、瑟等乐器合奏	缅瑟兮交鼓，箫钟兮瑶簴，鸣龠虎兮吹竽，思灵保兮贤苦姱，翾飞兮翠曾，展诗兮会舞，应律兮合节，灵之来兮蔽日。	祭祀仪式中为乐舞伴奏
《九歌·国殇》	同鼓类合奏	凌余阵兮躐余行，左骖殪兮右刃伤。霾两轮兮絷四马，援玉袍兮击鸣鼓。	用于表现战争

续表

篇　名	演奏形式	具体文献	用乐目的
《九歌·礼魂》	同鼓类合奏	成礼兮会鼓，传芭兮代舞，姱女倡兮容与。春兰兮秋菊，长无绝兮终古。	用于祭祀
《招魂》	与钟、竽、瑟等乐器一起合奏	肴羞未通，女乐罗些，陈钟按鼓，造新歌些。 二八齐容，起郑舞些，衽若交竽，抚案下些，竽瑟狂会，搷鸣鼓些，宫廷震惊，发《激楚》些。	用于祭祀乐舞的伴奏

目前的文物资料显示，楚地鼓类乐器多为悬鼓、建鼓、手鼓等，品种丰富，造型独特。《礼记·明堂位》中提道："夏后氏鼓足，殷楹鼓，周县鼓。""县，县之，簨虡强也。"其中最能代表楚地鼓类文化的是悬鼓类乐器——虎座鸟架鼓。目前出土的虎座鸟架鼓有30余件，鼓架分为木质和陶制两种（鄂城楚墓出土），集中出土于湖南、湖北和河南等地，是当时中原和南方十分普及的乐器。

（二）钟

钟，金类乐器。金类乐器属于"八音"之首，其中以钟为代表。西周礼乐制度下青铜编钟属于礼乐重器，是权力的象征。在中原礼乐文化的影响下，楚国逐步建立以钟为标志的礼乐制度。钟在《楚辞》中主要用于《招魂》与《大招》两篇中，其演奏形式往往是钟、鼓合奏，用乐的目的是供鬼神享用的乐舞活动。《招魂》中有云："肴羞未通，女乐罗些，陈钟按鼓，造新歌些"；《大招》中也记载"二八接舞，投诗赋只，叩钟调磬，娱人乱只，四上竞气，极声变只"。

可见，楚国不但具备了金石之声，而且楚钟的音乐表现力也大大提高，可"张《咸池》、奏《承云》"。在目前出土的音乐文物中，带有明显楚乐风格的编钟有20余批，多达240多件，其中最古老的是西周晚期的楚公钟。春秋后期，楚钟由8件成套逐渐演进为9件成编，并且钮钟与甬钟并存，后又逐渐形成8件套钟与9件套钟合套成编的规模。到了战国中期以前，楚编钟逐渐规范化，出现了13件成套的规模，甚至达到36件与64件成编，掀起了金石之声的高潮。

出土文物中，与中原相比楚钟不仅数量增多而且性能完善，这都源于楚人尚钟之风。随着音列结构的不断完善，旋律功能逐渐演进，楚钟渐渐具备了典型的音乐特征。通过对河南淅川下寺春秋1号楚墓出土的编钮钟测音，正鼓音已经可以组成"徵、羽、宫、商、角和羽"的音列，曾侯乙墓出土的编钟甚至可以达到"一钟双音"的超高技艺。足见此时楚钟在音乐性能上已经大为

进步，甚至超越了“礼乐”文化盛行的中原地区。

（三）磬

磬，石类乐器。磬在礼乐中往往与钟相配合，所谓“金声玉振”即指钟声的洪亮与磬声的清越的结合。磬在《楚辞》的记载中亦是与钟配合，出现的篇章有《大召》，用于娱乐鬼神的歌舞活动。诗中有云：“二八接舞，投诗赋只，叩钟调磬，娱人乱只，四上竞气，极声变只。”

目前出土的先秦楚地编磬有十余批，无论是形制、功能或者音乐性能皆在同期中原地区的基础上又有所发展。例如，江陵出土的彩绘编磬与随州擂鼓墩曾侯乙墓出土的编磬，皆表现出磬的形制变通和性能发展。江陵纪南城出土的彩绘编磬共25件，音响效果优美悦耳，其音域在$^{\#}d^1$到b^3这一范围。磬体表面保存着彩绘纹饰和类似浮雕的凹凸造型，并饰以凤鸟，构图手法异于中原，富有南方浪漫主义艺术风格。随县出土的曾侯乙编磬，音乐接近五个八度，最低音约为小字二组的c^2，最高音接近于小字五组的c^5，与未下葬的石磬结合，可以大胆推测其为完整的十二半音音列。随着编钟旋律性的日趋完善，音列结构逐渐合理，其抒情性和旋律性都有开拓性的发展，极大地提高了石磬的艺术表现力。

（四）竽

竽，匏类，古簧管乐器，形似笙，管的为数较多。李纯一先生对曾侯乙墓中出土的十八管乐器存疑，认为其有可能为竽而非笙。《韩非子·内储说上》记载了成语故事“滥竽充数”，证明竽在春秋战国时期受到诸侯的喜爱。竽在《楚辞》中出现的诗篇主要有《九歌·东皇太一》《九歌·东君》《招魂》和《大招》等诗篇，较其他乐器出现的次数明显增多，足见其在乐舞中使用之频繁。

表6-5 《楚辞》中竽的使用情况表

篇名	演奏形式	具体文献	用乐目的
《九歌·东皇太一》	与鼓、瑟等同奏	扬袍兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡，灵偃蹇兮娇服，芳菲菲兮满堂，五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康。	用于祭祀时为歌舞伴奏
《九歌·东君》	与鼓、瑟等乐器合奏	缅瑟兮交鼓，箫钟兮瑶簴，鸣龠虺兮吹竽，思灵保兮贤苦姱，翾飞兮翠曾，展诗兮会舞，应律兮合节，灵之来兮蔽日。	用于祭祀时为乐舞伴奏
《招魂》	与钟、鼓、竽、瑟等乐器合奏	二八齐容，起郑舞些，衽若交竽，抚案下些，竽瑟狂会，搷鸣鼓些，宫廷震惊，发《激楚》些。	用于娱乐鬼神时为乐舞伴奏

续表

篇名	演奏形式	具体文献	用乐目的
《大招》	同竽、箫等乐器合奏	代秦郑卫,鸣竽张只,伏戏《驾辩》,楚《劳商》只,讴和《扬阿》,赵箫倡只。	用于祭祀时为歌舞伴奏

《韩非子·解老》中有云"竽也者,五声之长者也。故竽先则钟瑟皆随,竽唱则诸乐皆和"。足见春秋战国之时,竽的地位已排在钟磬之前。长沙马王堆汉墓中,出土了二十六管竽,并且还有用以定音的整套竽律管,说明竽已具备了很高的制作工艺。

(六)箫

箫,竹类乐器,常以排箫的形式出现,与参差实为同一种乐器。在《楚辞》中出现的篇章主要有《大招》和《九歌·湘君》。《大招》中诗与竽、箫一起合奏,用于伴奏娱乐鬼神的歌舞。诗中云:"代秦郑卫,鸣竽张只,伏戏《驾辩》,楚《劳商》只,讴和《扬阿》,赵箫倡只。"《九歌·湘君》中则是以参差的名称出现,为乐器独奏,用来抒发个人情绪。诗中云:"望夫君兮未来,吹参差兮谁思。"在出土文物中,擂鼓墩1号墓中发现排箫2件,形制基本相同,大小有异,皆用13根竹管编制而成,箫管并列呈单翼,参差不齐,上沿平齐有吹奏口。淅川下寺楚墓出土的排箫亦是13管,唯一不同的是其制作材料为汉白玉石。

(七)簧

簧,匏类乐器。用于独奏或为歌谣伴奏,借以抒发个人情怀。《九思·伤时》诗中有云:"缘天梯兮北上,登太一兮玉台。使素女兮鼓簧,乘戈和兮讴瑶。声嗷诇兮清和,音晏衍兮要婬。咸欣欣兮酣乐,余眷眷兮独悲。"在擂鼓墩1号墓中出土了多片保存较为完整的笙簧,它们形制基本相同,但大小有所不同。出土簧片上还残存"点簧"工艺的痕迹,足见楚人在当时已精确掌握了簧片发音的原理。

(八)瑟

瑟,丝类乐器,常与琴一同合奏,在《楚辞》中出现的次数最多,说明楚人十分善于鼓瑟弹琴。瑟主要出现的篇章有《九歌·东皇太一》《九歌·东君》《招魂》《远游》《惜誓》和《七谏·谬谏》,多与鼓、竽、钟等乐器一起合奏,用于祭祀,为歌舞伴奏。

表 6-6 《楚辞》中瑟的使用情况表

篇名	演奏形式	具体文献	用乐目的
《九歌·东皇太一》	与鼓、琴等乐器合奏	扬袍兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡，灵偃蹇兮娇服，芳菲菲兮满堂，五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康。	用于祭祀仪式中为歌舞伴奏
《九歌·东君》	与钟、竽、琴等乐器合奏	缅瑟兮交鼓，箫钟兮瑶簴，鸣龠虺兮吹竽，思灵保兮贤姱，翾飞兮翠曾，展诗兮会舞，应律兮合节，灵之来兮蔽日。 凌余阵兮躐余行，左骖殪兮肴羞未通，女乐罗些，陈钟按鼓，造新歌些，《涉江》《采菱》，发《扬荷》些，美人既醉，朱颜酡些。	用于祭祀仪式中为歌舞伴奏
《招魂》	与钟、竽、鼓等乐器合奏	目曾波些，被文服纤，丽而不奇些。长发曼鬋，艳陆离些，二八齐容，起郑舞些，衽若交竽，抚案下些，竽瑟狂会，搷鸣鼓些，宫廷震惊，发《激楚》些，吴歈蔡讴，奏大吕些，士女杂坐，乱而不分些，放陈组应缨，班其相纷些，郑卫妖玩，来杂陈些，《激楚》之结，独秀先些……斟饮尽欢，乐先故些，魂兮归来！反故居些。	为娱乐鬼神的歌舞伴奏
《远游》	独奏	张《咸池》奏《承云》兮，二女御九韶歌，使湘灵鼓灵鼓瑟兮，令海若舞冯夷。	抒发个人情感，为乐舞伴奏
《惜誓》	独奏	乃至少原之野兮，赤松王乔皆在旁。二子拥瑟而调均兮，余因称乎清商，澹然而自乐兮，吸众气而翱翔。念我长生而久仙诶，不如反余之故乡。	抒发个人情感
《七谏·谬谏》	独奏	伯牙之绝弦兮，无钟子期而听之。和抱璞而泣血兮，安得良工而剖之？同音者相合兮，同类者相似。	引用典故

近些年来出土的楚瑟达 50 余件，这一古老的弹拨乐器距今已经两千余年，主要以战国时期为主，最早可追溯至春秋中期，是目前出土最早的丝弦类乐器。其中最为著名的是湖北省随县擂鼓墩曾侯乙墓出土的 12 件大小不同的瑟。宋代的《太平御览》[①]中有云："为之调瑟……鼓之二十五弦皆动。"按照所张弦数来划分，可分为多种弦数，其中以二十五弦瑟最常见。

① [宋]李昉，等. 太平御览[M]. 北京：中华书局，1960.

二、《楚辞》中的乐器组合

《楚辞》中记载的音乐活动颇为丰富，再现了当时楚国音乐之繁盛，根据诗篇中的诗句以及出土文物可将其演奏形式分为两种：以钟磬为主的金石类组合与以瑟、笙为主的非金石类组合。

（一）金石类组合

周公制礼作乐后，金石之乐成为代表统治者权力的象征，无论其规模和地位皆不是其他乐器所能比拟的，故《国语·周语下》有云："金石以动之，丝竹以行之，诗以道之，歌以咏之，匏以宣之，瓦以赞之，革木以节之。"金石之乐声音洪亮，穿透性强，节拍较为缓慢，可以代表统治阶级的威严。《招魂》中有云："肴羞未通，女乐罗些，陈钟按鼓，造新歌些。"《大招》云："二八接舞，投诗赋只，叩钟调磬，娱人乱只，四上竞气，极声变只。"这些诗句主要描述了乐舞时奏乐的场景，从乐器的组合和编制上来看，其使用的规模较大，"陈钟按鼓""叩钟调磬"即是对金石之乐最为直观的描述。

根据目前出土的音乐文物以及文献资料来看，凡有青铜乐器随葬的墓主皆是身份较高的贵族，这与青铜乐器制作工艺复杂、成本较高有关系。例如，江陵天星观1号墓东室中的金石乐器包括钟、磬、鼓、瑟、笙等多种乐器，擂鼓墩曾侯乙墓出土的乐器共126件。这126件乐器中包括编钟一套，编磬一套及架、槌、匣等附件；有建鼓、柄鼓、扁鼓、悬鼓等鼓类，有琴（十弦琴）、瑟等弹弦乐器，有均钟这样的调律仪器，还有篪、排箫、笙等吹奏乐器。墓中出土的金石类乐器组合主要由钮钟、甬钟和镈组成，共分三层悬挂，钮钟居上为高音区，甬钟居中下层，分为低音区、中低音区和中高音区三部分。其中出土的编磬共有32件，加上65件编钟构成了乐队的基础。曾侯乙乐器的出土也说明了春秋战国时期楚地礼乐仍以金石之乐为中心。

先秦楚系乐器中的金石类组合延续了较早以甬钟与编磬组成的金石乐队形式，并且钮钟与镈配合使用与其他乐器一同构成乐队，较之中原礼乐文化影响下的乐队组合呈现出规模更大、乐器编配更复杂的趋势。

（二）非金石类组合

《楚辞》诗篇中的记载多以非金石类组合为主，主要乐器有鼓、瑟、竽。其中鼓的记载共出现在五篇诗歌中，分别为《九歌·东皇太一》《九歌·东君》《九歌·国殇》《九歌·礼魂》和《招魂》。例如，《九歌·东皇太一》中有云：

"扬袍兮拊鼓,疏缓节兮安歌。"《九歌·东君》中有云:"缠瑟兮交鼓,箫钟兮瑶簴。"竽出现在四篇诗歌中,分别为《九歌·东皇太一》《九歌·东君》《招魂》和《大招》。例如,"二八齐容,起郑舞些,衽若交竽,抚案下些","代秦郑卫,鸣竽张只,伏戏《驾辩》,楚《劳商》只"。瑟出现的篇章最多,共六篇,分别为《九歌·东皇太一》《九歌·东君》《招魂》《远游》《惜誓》和《七谏·谬谏》。例如,"张《咸池》,奏《承云》兮,二女御九韶歌,使湘灵鼓灵鼓瑟兮,令海若舞冯夷","二子拥瑟而调均兮,余因称乎清商,澹然而自乐兮,吸众气而翱翔"。

根据目前出土文物与文献记载,荆楚之地非金石类的组合大致可以划分为以下三种组合形式:第一种组合方式是鼓类乐器单独出现,其主要功能为打击节奏,此演奏方式在楚地极为盛行,这与奉行原始巫术宗教有直接关系。众人击节而歌,奏鼓而舞。最具有楚地特色的就是虎座鸟架鼓。第二种组合方式是仅有旋律乐器,如瑟、笙等,突破了金石之乐的束缚,楚人更追求音乐本身的艺术欣赏性,旋律乐器以抒情性强、音乐性能高、制作成本低、便于携带等优点逐渐成为演奏乐器的主流。演奏方式常以独奏、小合奏或伴奏等形式出现。湖南马王堆汉墓出土的鼓瑟俑和吹竽俑皆再现了当时楚地音乐的特点。第三种乐器组合方式以鼓为节奏乐器,配合瑟、笙等旋律性乐器,结合了前两种乐器组合方式的特点。这种演奏方式极大地丰富了乐器的音乐表现力,一改金石之乐的沉闷肃穆。

非金石类乐器多出土于中小型楚墓,这与其制作成本低廉有直接的关系。例如,江陵雨台山楚墓群中的29座墓中大部分出土的乐器都是非金石类乐器。这是由于非金石类乐器在乐队中使用灵活,突破传统礼乐演奏形式的束缚,把审美体验放在首位,突出艺术实践效果和追求享乐功能。非金石类乐器组合开始出现在中下层人的墓葬中,甚至同金石类乐器组合出现在大型墓葬中。如随州擂鼓墩曾侯乙墓出土的乐器和配件共达1714件,其中鼓、瑟、琴、笙等构成的非金石类乐器组合伴随墓主葬于东室,可见非金石类乐器组合在先秦楚地符合民众的音乐审美要求。曾侯乙编钟以及其他乐器展示的乐悬组合就是金石乐器组合与非金石乐器组合演奏配置的典型代表,金石之音主要演奏于殿堂,而非金石之乐主要演奏于寝宫。这也说明,非金石类乐器组合应用范围更广泛。

通过对《楚辞》中记载的乐器以及楚地出土文物的分析,可以清晰地将乐悬组合的发展分为三个阶段:以金石类为主的春秋早中期,金石组合与非金石类组合并行的春秋战国相交的时期,非金石类组合兴起的战国晚期。这也

反映了楚乐从完全继承华夏礼乐制度，发展至南北文化相融合，最终达到楚乐鼎盛的发展历程，同时也体现了楚乐独特的审美观和符合艺术审美的社会需求。这种将钟磬典礼之风融进南国巫术表演的趋势，突破了传统礼制的束缚，突出表现了楚地特有的浪漫主义音乐文化特征，为僵化的礼乐文化注入了新的艺术生命，掀起了又一次艺术高潮。

第七章

《诗经》《楚辞》之对比分析

两周时期，北方文化处于中心主流地位，北方文化对于南方文化的辐射更为强烈，这是因为春秋战国时期，南北之间频繁的战争、经济贸易以及人口迁徙，使中原文化逐渐影响南方文化。《楚辞》这部伟大的作品集正是吸收借鉴了《诗经》作品的形式，同时又结合南方内在文化底蕴而形成的。如果说《诗经》是现实主义的诗歌作品，那么，《楚辞》代表的则是浪漫主义。《诗经》多活跃于中上层阶级，而《楚辞》则偏重于民间和贵族。《诗经》的艺术风格体现了北方的大气，《楚辞》则彰显出南方的神秘。可见，两者之间无论是精神风貌、思维方式、审美特色还是思想内涵和艺术风格都存在极大的差异。

北方的中原文化与南方的荆楚文化都具有自己鲜明的文化特点，并且属于两个不同的文化系统，但是彼此之间并不是完全孤立的。文化的发展除了本身内在的能动性，还需要外界的刺激和交流。《左传·昭公二十六年》中记载："王子朝及召氏之族、毛伯得、尹氏固、南宫嚚奉周之典籍以奔楚。"《论语·微子篇》也有记载："太师挚适齐，亚饭干适楚，三饭缭适蔡，四饭缺适秦。"这些文献都反映了此时期中原文化对楚文化的输出。

第一节　《诗经》《楚辞》文化背景分析

两周时期，武王伐纣通过武力获取政权，统治阶级逐渐意识到可以改变命运的不仅仅有上天，还有自己的力量，于是宗教的影响力有所下降，人们对于鬼神的信奉也逐渐减少，对于人本身力量的崇拜增多，开始在祭祀中祭拜祖先。《礼记·表记》中就提道："夏道遵命，事鬼敬神而远之。"《论语·八佾》中记载："祭如在，祭神如神在……赐也，尔爱其羊，我爱其礼。"而同时期的南方依然巫风大盛，祭祀的对象依然是鬼神之类，可见当时南北方对待鬼神的态度已有差别。

周朝的统治者深谙此理，不断在宗教中加入政治的成分，因此宗教虽然还保持原有的形式，实际则已沦为统治阶级的政治工具。在这样的主导思想影响下，宗庙祭奠直接影响祭祀诗乐的风格。在《诗经》中，祭祀诗表现出对祖先的崇拜是为了团结宗族，以昭示统治者的合理性。《天作》中就记载："天作高山，大王荒之。彼作矣，文王康之。"《赉》中亦有云："文王既勤止，我应受之。"这些诗句皆是对先祖功德的赞扬，祭祀在当时已经成为一种统治阶级的政治手段，使周人保持对祖先的敬畏，同时又要求祭祀音乐必然呈现出庄严之气氛。楚人对于政治淡漠，祭祀多是希望生活美满，因此常与日常生活联系紧密，对人的情感和生死有所诉求。这种倾向于原始宗教的祭祀在祭祀对象上呈现出泛神化，以自然神灵为主要的祭祀对象。如《东皇》祭祀日神，《云中君》祭祀云神，《湘君》《湘夫人》和《河伯》祭祀水神，《山鬼》祭祀山神，等等。这些祭祀山川神祇的习俗都是为了表达对个人利益的追求，是对原始生命的尊重和对美好生活追求的强烈意愿。这种与人民日常生活息息相关的祭祀必然要求音乐风格切合生活，审美大众化，乐器轻便而不似北方过于厚重、宏大。

周代的宗法观念建立了上下、君臣、长幼、尊卑和贵贱的等级秩序，并且运用这种观念维护人们的社会准则。这种等级性也直接决定了文化的等级制度。对不同等级阶层的祭祀对象，所使用的仪式和乐器都有严格的规定。它要求天子、诸侯、大夫、士等阶层有自己的规范，相互之间绝对不能僭越。《礼记·礼器》中就提道："礼有以多为贵者，天子七庙，诸侯五，大夫三，士一。天子之豆二十有六，诸公十有六，诸侯十有二，上大夫八，下大夫六。"礼乐制度除了对使用的音乐和仪式有严格的规定外，对男女关系亦有限制。周礼中男女有别，在这样的文化背景中，祭祀诗中自然不允许出现描述男女情感的内容，只能怀着敬畏之心歌颂神灵和表达对祖先的虔诚膜拜。而在楚国，既缺少长期奴隶社会的历史，又未形成周代严格的礼乐制度，长时间的封闭保留了原始氏族社会的习俗。这样的背景使楚民族的伦理道德观念并不像北方那么浓厚。

李泽厚在《中国美学史》中指出："氏族社会风习的大量存在，使得楚国及其文化不像北方那样受着宗法制等级划分的严重束缚，原始的自发产生的自由精神表现得更为强烈，对于周围世界更多地采取直观、想象的方式去加

以把握，而不是进行理智的思考。”[①]赵辉在《楚辞文化背景研究》中也提道：“楚人既不可能像中原民族那样去认识鬼神，注重人事在社会生活中的巨大作用；也不可能像中原民族那样去认识人性，认识礼乐，具有中原民族那样浓厚的礼教伦理意识。”[②]因为较为淡漠的礼乐意识对楚文化和楚乐束缚相对较少，才能孕育出《九歌》中如此浪漫缠绵的爱情故事。

先秦南北方文化思想的取向不同与南北方民众的思维方式迥异有直接的关系。北方黄河流域的文明起源较南方早，思想意识也很早就脱离了原始蒙昧，思维方式趋向理性思维和逻辑思维，事物的逻辑概念超越了审美思维，尤其是到春秋战国时期，此精神更为确立。这时期的著作都注重事物的因果关系，在逻辑思维的基础上对历史现象做出理性关照和辩证思考。鲁迅在《中国小说史略》中提道：“指颇乏天惠，其生也勤，故重实际而黜玄想，不能集古传以成大文。二者，孔子出，以修身齐家治国平天下等实用为教，不欲言鬼神、太古荒唐之说，俱为儒者所不道，故其后不持无所光大，而又有散亡。”[③]可见，这种理性精神的觉醒，使人们渐渐摆脱了巫术思维的束缚，可以对原始神话进行历史化以及理性化的改造。

《楚辞》则因为长江天险的保护，还保留着浓厚的原始巫术思维，民间和宫廷依然“信巫鬼，重淫祀”。巫术思维与北方奉行的逻辑思维不同，对客观世界采取的是直觉的思考方式，没有物我之分，人们往往通过联想和幻觉将主观意识投射在事物上，从而人神合一。这种十分接近审美的形象思维充满了智慧和艺术想象的成分，这些都来自于荆楚之地巫风的渲染和巫术思维的浸淫。南方荆楚之乐蕴含着当地人对生活的美好愿望，并且通过音乐舞蹈来表达自己对幸福的渴望，是其社会生活的缩影。屈原用华美热情的文字表现出忧国之情和爱国之心，其想象大胆，文字夸张，展示出一种奇幻的世界。这与讲究质朴自然与和谐理性的北方文化是相悖的，因此刘勰曾批评《离骚》为“托云龙、说迂怪，丰隆求宓妃，鸩鸟媒娀女”[④]，多是“诡异之辞”。然而这种以屈原为代表的南方文化带有强烈的个性，充满了浪漫主义色彩，是对中国传统诗学的重大贡献，它在春秋战国时期与《诗经》并立于中国文学的巅峰，使南方文学第一次登上了中国文学史上的巅峰。

---

① 李泽厚，刘刚纪．中国美学史[M]．合肥：安徽文艺出版社，1999：376.

② 赵辉．楚辞文化背景研究[M]．武汉：湖北教育出版社，1995：57.

③ 鲁迅．中国小说史略[M]．北京：中华书局，2010：254.

④ 刘勰．文心雕龙[M]．北京：中华书局，2012：75.

《诗经》《楚辞》中对同一器物的描写就体现出了南北方文化的差异。以“竹”为例,《诗经》中与竹有关的诗篇有36首,主要分为以下几种类型:一,乐器。《邶风·简兮》《大雅有著》《秦风·东邻》《王风·君子阳阳》《小雅巧言》《小雅鹿鸣》《商颂那一》《小雅鼓钟》等,其中提到了箫、管、笙、簧四种竹制乐器。二,竹书。《小雅出车》有“岂不怀归,畏此简书”之说,《邶风·简书》也涉及简。三,日常用具。《召南·采孩》《小雅·采寂》中提到筐。《邶风·新台》涉及篷涤,《小雅·浦田》中出现了箱字,还有作品提到苟。《小雅·无羊》中提到蓑笠。还有《小雅·大车》《大雅·韩弈》等篇中提到了筐、蒲、笠等竹制品。四,礼器。《幽风·伐柯》说:“我觀之子,笾豆有践。”其中的笾即是礼器。《卫风·氓》中提道:“尔卜尔筮,体无咎言。”筮即是用竹棍占卜。当然笾豆作为礼器也多用于宗教活动。五,劳作。《小雅·斯干》有云:“筑室百堵。”《大雅·文王有声》提到“筑城”,《大雅·生民》中“或巅或蹂”。这里的巅与筑皆有用于劳作的意思。

南方以楚国的《楚辞》为代表。《楚辞》中写竹的有《山鬼》,其有云:“余处幽篁里独不见天,路险难兮独后来。”《楚辞》中的咏竹仍以器具为主,有以下几种:一,占卜和占卜用具。《招魂》中有云:“魂魄离散,汝筮予之。”《卜居》:“詹尹乃端策拂龟曰:‘君何以教之。’”《离骚》曰:“索蔓茅以筳等兮,命灵氛为余占之。”从使用频率上来看,《楚辞》用竹占卜的数量和频次远超过《诗经》,这与南风尚“巫”文化有极大的关系。二,乐器。《东皇太一》中提道:“疏缓节兮安歌,陈竽瑟兮浩唱。”《东君》有云:“箫钟兮瑶簴,鸣篪吹兮吹竽。”其中提到了竽、箫、篪等乐器。《楚辞》中与竹有关的引申词汇较多。如《湘夫人》曰:“夕济兮西澨。”筮字旁加水,引申为水边的意思。《昔诵》中有云:“背膺胖以交通兮。”《抽思》有云:“胖独处此异域。”可见半加片就成了一分为二的意思。《天问》中有云:“兄有噬犬。”筮加口,噬犬为猛犬的意思,指谨敬之意。《楚辞》中用竹本义的字只有两处。其一是《招魂》:“琼才篱些”;其二是“凤凰在笯兮”。这里篱指篱笆,笯是指竹笼。

根据以上文献,我们可以看出《诗经》和《楚辞》虽然都记载竹的应用,但《诗经》比较务实,通常以本义为主,而《楚辞》则通常用其变化引申之意,这与北方直率、南方温婉的民风有关,由此造成南北方文化艺术风格的不同。

按照社会的发展规律,人类是由自然崇拜逐渐进化到祖先崇拜,由祭祀自然神灵发展到祭祀祖先亡灵,但是《诗经》与《楚辞》则正好相反,《诗经》是中国最早的诗歌总集,其诗均以王室正统祭祀祖先为主要内容,晚于《诗经》

数百年的《楚辞》却是以民间祭祀自然神灵为主要内容，这一特点与南北方发展不均衡有关。两周时期，黄河流域一带的中原大地物产丰富，农业经济稳步发展，人们重农务实，因此对开创基业的祖先敬重怀念，于是增强了自我意识以及主体意识，使先民强烈的现实感和责任感得到体现。而南方楚地属于荒蛮之域，与中原大地相比，生产和经济相对落后，崇尚原始宗教的神秘色彩。也因为落后与封闭，南方荆楚一直保存着远古流传下来的民风民俗，即“巫风”，执着的崇拜遗风将自我投入虚幻的世界。如果从宗教产生和发展的历史进程上看，自然崇拜属于较早的宗教形式，在这一时期，人类对自然界的事物和现象无法解释又充满敬畏，因此以自然万物作为祭祀的对象。随着生产力的发展，人类改造自然的能力越来越强，这会直接导致人们把带领自己征服自然的首领和祖先作为庇佑神来崇拜和祭祀。所以，祖先崇拜是比自然崇拜更为高级的宗教形态。

《诗经》中大部分诗歌体现出的现实感与责任感正是北方文化的表现。无论是《周颂》中祭祀后稷的《思文》，还是赞颂文王的《清庙》，抑或是追思武王的《维天之命》等，虽然内容各不相同，但是对于祖先的赞颂以及承继都是一样的。即使是对劳动的描写，或者是涉及爱情生活和婚姻家庭时多倾向于乐观的激情。比如，《周颂·天作》中：“天作高山，大王荒之，彼作矣，文王康之。彼徂矣，岐有夷之行，子孙保之。”面对祖先的恢宏基业，后世的崇敬与赞美之情不可遏制地迸发。《诗经》更多地关注他们的勤劳与仁德，对于农业生产的成绩表现出“以德配天”的思想，反映出理性精神的觉醒和重视人事的精神。而这种对于祖先的崇拜，其实蕴含着深刻的政治目的，周礼正是运用礼法制度划分阶级，维系宗族团结。

与《诗经》正好相反，《楚辞·九歌》通常很难与现实社会生活有直接的联系。所祭祀的对象大部分是自然之神，诸如云神、山神、水神和日神等。比如，《九歌》祭祀众神表达的意愿多是求子嗣、雨水等朴素的民间愿望。这些作品对于神灵形象的描述充满了幻想的色彩，却反射出社会生活的情景，体现出楚民浪漫的人生态度。其无论是写神还是写人，都透露出纤细温柔的缠绵与哀婉之情。如《湘君》中提道：“君不行兮夷犹，蹇谁留兮中洲？美要眇兮宜修，沛吾乘兮桂舟。令沅湘兮无波，使江水兮安流！望夫君兮未来，吹参差兮谁思？”全篇忧伤缠绵的基调，在幻想产生和破灭间挣扎的意识，将作品中的忧伤和怅惘表现得淋漓尽致。这样的哀婉之情在《诗经》中很难见到。而且《楚辞》产生的时期正是诸侯争霸的时期，在文辞中重视民族气节，祭祀为

国牺牲的先辈，这一点与北方在祭祀祖先时仅仅歌功颂德不同，突显了南方民族倔强的民族性格。《诗经》与《楚辞》体现了先秦时期南北方文化基调风格的不同。以《诗经》为代表的北方文化逐渐走向了淳朴的现实主义道路，而以《楚辞》为代表的荆楚文化则走向了浪漫主义风格。

第二节 《诗经》《楚辞》中祭祀诗对比分析

《诗经》与《楚辞》中收集了大量的祭祀诗歌，而这些祭祀诗歌反映了先秦时期南北音乐文化的差异，这种差异基于南北方宗教文化的不同。两周时期对于鬼神和祖先的祭祀活动是古代国家政治大事之一，上层建筑对祭祀活动很重视，投入了大量的人力、物力和财力，使祭祀音乐代表了当时的最高音乐水平，祭祀礼仪也体现了部族文化的精神。

《诗经》中《颂》部主要以祭祀诗为主，这一点和《楚辞》相近，但是两者之间又有极大的不同。《诗经》中的祭祀诗主要用于宗庙祭祀，非一人之作。诗歌的内容也多歌颂先祖先王等的伟大德业，配合乐器多具有庄重、严肃的表演风格，属于官方祭祀。《楚辞》中的《九歌》虽然也是祭祀诗，但是来自于楚地的民间祭歌，曲风不似《诗经》的《颂》部恢宏庄严。王逸在《楚辞章句》中有云："《九歌》者，屈原之所作也。昔楚国南郢之邑，其俗信鬼而好祠。其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窃伏其域，怀忧苦毒，愁思怫郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其祠鄙陋，因为作《九歌》之曲，上陈事神之敬，下见己之冤结，托之以讽谏。"因此《九歌》中音乐的曲风多哀怨忧伤，其中蕴含了民间祭祀歌曲的情感和屈原郁郁不得志的情绪抒发。

《诗经》中的祭祀诗基本保存在《颂》部，在诗篇中占有相当大的比重。其祭祀对象大致分为三类：天、祖先、山河。其中无论是涉及祭祀天帝的《昊天有成命》《思文》，还是祭祀山川群神的《时迈》都要与祭祀祖先联系在一起。《楚辞》中的祭祀对象则更加丰富，它所描述的神是多样的，是充满感情的。祭祀的神灵可分为天神、地祇、人鬼三类：《九歌》中《东皇太一》《东君》《云中君》《大司命》和《少司命》属于祭祀天神；《湘君》《湘夫人》《河伯》和《山鬼》属于祭祀地祇；《国殇》则属于祭祀人鬼。其祭祀诗所祭祀的对象还

停留在原始宗教的崇拜范围内。

两种祭祀对象最大的不同应当是本质的不同，也就是祭祀性质的不同。先秦时期北方的宗教祭祀反映了周人尊重祖先的宗教观念，周人伐商后取得胜利这一行为使得周人对于人类自身能力有了肯定，周天子通过对祖先的祭祀可以稳定民心，鼓舞士气，使自己的统治名正言顺。即使《诗经》中的农事祭祀诗依然要归于其政治目的。周民从祭神到谢神是为了企求来年获得丰收，在农耕社会中，只有农业的丰收才能保证政治统治的稳定。因此周王的亲耕祭祖也不是单纯的农事祭祀活动，更深层次的原因是为了抚慰民心，稳定统治。即使是祭祀活动也有着严格的等级制度，其中天子七庙、诸侯五庙、大夫三庙、士一庙，足以体现上下有序的等级意识。这种祭祀活动已经逐渐脱离了神秘的宗教色彩，强化了宗法等级意识，表现出强烈的政治功利性，充满了浓厚的政治色彩。可以说，周人进行祭祀的目的已不在鬼神本身，而在于通过祭祀维护其封建统治。因此，祭祀已经成为一种统治工具。

《诗经》所反映的北方原始宗教的祭祀对象多以祖先为主，其性格面貌多崇高庄严，而《楚辞》反映的南方原始宗教的神灵形象多情感丰富，神灵的生活与人的生活相近，有着与凡人一样的情感生活。这说明北方与南方的原始宗教祭祀的风格分为祖先崇拜与自然崇拜两种不同的形态。这一现象的形成原因是多方面的。

荆楚之地的宗教祭神仪式来自于商巫，也有原始宗教功利性的一面，如《大司命》祭祀中表达了人们祈求增寿的愿望；《少司命》祈求保佑子孙繁茂，种族兴旺；而《河伯》祈求不为水害，五谷丰登，百姓平安。但是它与北方的原始宗教又有极大的不同，北方强调的是政治伦常，而荆楚之地的宗教祭祀更多的是反映个人的主观欲望，祈求丰收、盼望风调雨顺、平安健康等。并且很多篇目刻画的神灵形象充满了个人感情色彩，并以音乐舞蹈作为宗教祭祀仪式的重要组成部分，从而娱神娱己。《九歌》中记载了楚人载歌载舞取悦神灵的巫术祭祀仪式场面。楚人相信神灵与人一样喜爱歌舞，所以“以舞降神”“歌乐鼓舞以乐诸神”，使祭神仪式从头到尾沉浸在歌舞声中，表现其虔诚的敬神态度。因此，南方的祭祀仪式与北方的祭祀仪式最大的不同就是强调个人愿望，而非社会群体意识，拉近神灵与民众的距离，而非敬而远之。

这种南北方祭祀文化的差异最重要的原因是北方文化已经从原始宗教的蒙昧中进入封建礼教的阶段。周代的天下来自商纣，商巫盛行而并没有保全其政治统治，因此周王更为崇拜人的力量，为了标榜自己统治的正宗性，将

其祖先作为祭祀的重点。北方的黄河流域文化较南方有了明显的进步，农耕经济也稳步发展。农业生产体现了周人宗教意识中的实用理性精神。在农事祭祀诗中，《噫嘻》描绘了周王祈谷的活动，《载芟》刻画了周王籍田的情形。文明的进步使神权减弱，人民更相信人类自己的力量，相信祖先的伟大、仁德和相信农业生产的伟大贡献。周代宗教祭祀增加了对"人"的重视，并不代表祭祀活动重要性的降低。相反，为了增强国家崇高的地位，祭祀活动成为王权的象征。《周礼·春官》中记载的"太宰"与"小宰"这些宗教仪式承担者往往也是国家政治活动的要员。可见，北方的祭祀文化强调宗教与政治的结合，使祭祀仪式成为政治的附庸，从而成为周礼中最为重要的一部分。

周公制礼作乐之后，北方进入以"礼乐"为标志的理性文明阶段。而"礼乐"制度是两周时期巫祭文化的重要承载者，它将原始宗教祭祀中的"礼"演变为社会制度之"礼"，打破了巫与人密切的情感关系，表现出严格的等级制度。不同的等级享受不同级别的礼乐，如天子、诸侯、大夫所用的祭礼时间、祭祀音乐、祭祀人数都有严密的规范。宗教仪式被披上了政治道德的外衣，强化了宗教的理性精神，弱化了商人重鬼神和巫术的思想观念。同时也说明宗教在周代已经成为国家的政治工具。周代荆楚之地被称为荒蛮之地，生产力的落后导致文化的滞后，加之文化交流薄弱，形态相对封闭，使得它深受南方本地巫风文化的影响。汉代王逸在《楚辞章句》中指出："昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。"充分说明了楚国巫风之盛。加之经济落后和地域闭塞，得以完整地保存其古老质朴的原始神话形态。政治文化色彩淡漠的楚人以巫觋扮神的形式祭神祀神，在他们的理想世界，神灵同人一样，有生活的需求和情感的需求。

北方注重政治力的影响，宗法礼制主导了祭祀文化，其表现出的政治实用性和社会功能性孕育出了《诗经》这一作品集，强调的是社会的礼制精神。而荆楚之地的祭祀文化体现出"乐神"和"娱己"的原始宗教性质，孕育出《楚辞》这样强调艺术审美愉悦性的作品集。楚人通过祭祀活动把他们对世界的认识无拘无束地抒发，纵情想象，打破时空局限，塑造了一个理想的世界。南北祭祀文化在思维模式上有极大的不同，这一差异孕育了南北不同的艺术风格——现实主义与浪漫主义。

第三节 《诗经》《楚辞》中"兮"字使用对比分析

一、《诗经》中"兮"字使用情况分析

《诗经》中的诗句以四言为主,四言句在此时期除了运用在诗歌中,还运用在散文中。先秦文献《尚书》中记载了部分四言句与四言段落。与诗歌中的四言句不同的是四言句段落一般记叙不求押韵,但是记言类多成段押韵。《诗经》由于成诗时间长达几百年,并非所有的诗句都为四言诗,这一点在西周初期的《周颂》中有所体现。如《昊天有成命》《小毖》《贲》和《时迈》等诗文与一般文体相同,例如《小毖》:"予其惩,而毖后患。莫予荓蜂,自求辛螫。肇允彼桃虫,拼飞维鸟。未堪家多难,予又集于蓼。"我们可以看出这仅仅是一篇短小的祭文,并没有诗歌通常所用的重叠复沓。顾炎武在《日知录》中提道:"又有全篇无韵者,周颂《清庙》《维天之命》《昊天有成命》《时迈》《武》是矣。"这说明《诗经》早期的部分诗篇和《尚书》的性质相同,在这个时期诗与文的体裁并没有明显的区分。

《诗经》四言体裁一般是由上下句为一整句构成的,而上下句形成整齐的四言对应关系,在这两个半句中加入虚词和句法的重复可使诗句具有强烈的节奏感。每首作品中不同的句序组合使得配乐的形式变化多样。其中《绵》《公刘》和《皇矣》等诗篇使用了大量的双音词和叠字,通过重复组合,四言典型句式也可具有极强的节奏感。其中"ABCB、ABAC、ABAB"等句式为节奏动机,这样在演唱中节奏感强,易于配乐,在节奏感较强的句式中才可以更好地配合舞蹈和演奏。

《楚辞》中使用最多的就是"兮"字,这一使用方法在《诗经》中也经常见到。"兮"字在诗句中除了强调情绪的表达外还有调节节奏的作用,从而增强歌曲的音乐性。《说文》中有云:"兮,语所稽也。"刘勰《文心雕龙·章句》有云:"诗人以'兮'字入于句限,楚辞用之,字出句外。寻'兮'字成句,乃语助余声,舜咏《南风》,用之久矣。"清人黄生在《字诂》中认为:"兮,歌之曳声也,凡风雅颂多曳声于句末,如'葛之覃兮''螽斯羽,诜诜兮'之类;楚辞多曳声

于句中，如‘吉日兮良辰’‘穆将娱兮上皇’之类。句末则其声必啭缓而悠扬，句中则其声必趋数而噍杀。”朱光潜在《诗论》中也提道：“衬字在文义上为不必要，乐调漫长而歌词简短，歌词必须加上衬词才能与乐调合拍，如《诗经》《楚辞》中的兮字，现代歌谣中的‘咦’‘呀’‘唔’等字。歌本为长言，长言就是把字音拖长……以凑足音节。”正是由于“兮”字的出现以及在歌词中位置的变化，使得节奏在舒缓与欢快中变化，从而带动旋律的平稳与跳跃。

闻一多先生在《怎样读九歌》一文中指出：“兮，就音乐或诗的声律说，是个泛声，就文法说，是个虚字。”他认为“兮”字在句末，如“帝高阳之苗裔兮”，此“兮”字是上一个字音的变相延长，是音乐性的需求；而“兮”字在句中，则兼有语法作用，如《湘夫人》中：“帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下。”这四句中的“兮”字在文法中除了增加节奏感外也起到了介词、助词和连词的作用。

游国恩先生在《中国文学史讲义》中的楚辞的起源一章举例《诗经》中“兮”字的使用：

（1）每章只有一句用“兮”字，如《周南·麟之趾》。

（2）每两句间一句用“兮”字，如《召南·摽有梅》。

（3）每四句中除第三句外，皆用“兮”字，如《郑风·狡童》。

（4）全章除中间一句外，皆用“兮”字，如《王风·采葛》。

（5）一章之中连用“兮”字，如《魏风·十亩之间》。

（6）一章之中不纯用“兮”字，如《魏风·伐檀》。

（7）四句中连用三句“兮”字，如《郑风·遵大路》。

（8）一章之中连用两句“兮”字，如《邶风·简兮》。

上述例子证明《诗经》与《楚辞》在遣词造句中有一定的关系。

二、“兮”字在《楚辞》中的使用情况

“兮”字在《楚辞》中共分为三种类型：

第一种为基本节奏句式，代表作品有《橘颂》以及《九章》中的《怀沙》《招魂》《大招》。这种【两字＋虚词＋两字】的节奏音组与《诗经》中的用法相同，都是以单音节词为主，双音节词为次的语言特点，这种“二二”主导的节奏中自然顿逗的习惯是散文化句式诗化的结果。其词组的配合与构句的方式体现了《诗经》的习惯。《诗经》在汇编成集的过程中虽然经过了删减配乐，但其使用的节奏和原始劳动“二二节拍”的四字句相同，运用了重章迭唱的创作

技巧，并且善于双声叠韵词，这些都是民歌特有的规律。这些规律的存在正是一个民族在漫长的口传诗歌发展过程中形成的技巧形式。这种形式往往与音乐演唱的模式紧密联系，后世的演唱者在创作中可以反复拿来套用，逐渐形成了固定的音乐曲调和演唱程式。这些固定的曲调和程式，往往决定了诗的语言形式，所谓“诗体既定，乐音既成，则后之作者各以旧俗”。

第二种是虚字加在上下两个五言、六言和七言中间的句式。代表作品有《离骚》和《九章》中的《抽思》《思美人》《惜往日》《悲回风》《远游》《九辩》。《离骚》中除了使用“兮”字，还使用了“之”“以”“其”“而”“乎”“于”“夫”等虚词。这些虚词多在每句的中间部位，句型结构基本相同，读起来富有韵律，极有节奏感，这些虚词的加入，使句子加长后音节扩大，表现力增强，使诗句呈现散文化。

《离骚》全文共188句，基本句式大概可以分为三类：

第一类为六言对称，共105句，基本结构为【六言＋兮＋六言】。其中六言又可分为两种，一种为【三字＋虚词＋两字】，上下半句均遵守此原则。这种类型在作品中使用最多，也最具有代表性。例如，“岂余身之惮殃兮，恐皇舆之败绩！忽奔走以先后兮，及前王之踵武”。另外一种是【三字＋三字】或者【二字＋四字】的形式。这种句式虽然不是以三音节加二音节为基本节奏，但是诵读时会迁就上下句的节拍。例如，“欲少留此灵琐兮，日忽忽其将暮。吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫”。

第二类为六言与多言句型的结合，即以“兮”字为界限，前后两边为六言、七言、八言和九言的句式，这种句式在作品中共有56句。这一类型的句子基本上是在六言的基础上发展而来，本质节奏与上一类型基本相同。例如：“汝何博謇而好修兮，纷独有此姱节！”“曰：勉升降以上下兮，求矩矱之所同。”“惟此党人之不谅兮，恐嫉妒而折之。”“览椒兰其若兹兮，又况揭车与江离？”“灵氛既告余以吉占兮，历吉日乎吾将行。”“既莫足与为美政兮，吾将从彭咸之所居！”通过对这些诗句的韵读和分析，可以看出无论是七言、八言或者九言大多数是在【三字＋虚词＋两字】的基础上加长而来。虽然字数有所增加，某些单音节词会增长为双音节词，但是诵读的节奏仍然保持一致。其目的应当与民歌中增字的用法和意义相同。

第三类是五言句型，这种句型也同样是以六言的节奏为基础，共有20句。与第二类不同的是它属于减字的一种用法，多为【两字＋虚词＋两字】的结构。如“继之以日夜”“名曰月正则兮，字余曰灵均”等。此类型较为真实

地还原了《诗经》对于《楚辞》的影响。《诗经》中“投我以木瓜”(《卫风·木瓜》),“匪女之为美”(《邶风·静女》)等句子中夹杂虚词的用法已经初见端倪。屈原将这种富有韵律的句型有意识地在《离骚》中使用,并在《九歌》中大量使用,由此也可以看出《楚辞》时期的音乐节奏型比《诗经》时期已经有所丰富。

《离骚》中【三字+虚词+两字】和【两字+虚词+两字】这两组基本节奏主导了全诗的节奏感,虽然句型中还有一些散文化的句式,但是并不影响诗歌中富有动感的节奏律动,也正是这种句型的出现使得诗句节奏的进行更具动力,以配合旋律的不同,这样音乐才更有生命力,否则这种长诗容易使人在一种节奏中产生审美疲劳。

第三种是“兮”字加入五言、六言和七言中间的句式,代表作品有《九歌》,《九章》中的《惜诵》《哀郢》。它是楚辞诗体中诗化程度最高的一种形式。《离骚》中的“兮”字划分了上下句,每句中间则以其他虚词划分,这种方式叙事性较强。“兮”字的用法和意义与其他虚词如“之、其、而、夫、乎……”相同,虽然有一定的语法含义,但是主要目的都是为了调节节奏。闻一多在《楚辞校补》《九歌“兮”字代释略说》和《怎样读九歌》中都提到《九歌》的“兮”字有文法作用,可以用“之、以、其、于、而、夫、乎、与”等虚字代释,还有“诸、然、矣、也、哉、彦”等意义。《九歌》的“兮”字在每句的中间用以划分句子的停顿,出现的频率增多了一倍,比《离骚》短了一半,使节奏感更强。它与《离骚》在节奏动机上是相同的,不同的是将每句中间的虚词固定为“兮”字,以【三字+兮+两字】【两字+兮+两字】和【三字+兮+三字】为主(见表7-1)。

表7-1 《九歌》中“兮”字的使用情况表

	三字+兮+两字	两字+兮+两字	三字+兮+三字	其他句型
东皇太一	✓	✓		
云中君	✓	✓		
湘君	✓	✓		✓期不信兮告余以不间
湘夫人	✓	✓	✓(两句)	✓朝驰余马兮江皋
大司命	✓	✓	✓	
少司命	✓	✓	✓	
东君	✓	✓	✓(仅结尾)	

续表

	三字+兮+两字	两字+兮+两字	三字+兮+三字	其他句型
河伯	✓	✓	✓	
山鬼			✓	✓余处幽篁兮终不见天
国殇			✓	
礼魂	✓	✓		

通过表7-1,我们可以看到《九歌》中除了《山鬼》与《国殇》基本上都以【三字+兮+两字】【两字+兮+两字】这两种类型为主外,《国殇》全文使用【三字+兮+三字】的节奏型。《湘君》《湘夫人》和《山鬼》中出现了三种节奏型外的其他节奏型,但是均只有一句。这说明《九歌》中的节奏虽然与《离骚》不同,但是其基本节奏动机相同,具有强烈的楚辞体的节奏特点。与《离骚》不同的是《九歌》句式较为简单,并且对偶排比句的比例超过了《离骚》。

通过对《楚辞》句式的分析,可以看到《诗经》在语言上基本还处于单音节词为主,双音节词为辅的阶段,而《楚辞》则进入了双音节词的时代。在《楚辞》之前文献中保存的歌谣虽然有些已经有《楚辞》体式的句式,但是没有形成固定的节奏规则和确定的体式,《诗经》式的"二二"结构仍占有优势。《楚辞》顺应了当时音乐和语言发展的趋势,在诗经体节奏的基础上进一步发展,在基础节奏音组规律中创造出一种比《诗经》更有表现力的新诗体,使音乐的变化更为丰富,节奏的形式更为多变,这也正是《楚辞》可以在春秋后期南方兴起的原因之一。

第四节 《诗经》《楚辞》的作用与地位

如果说《诗经》是先秦时期北方音乐文化的代表,那么,以屈原作品为主的《楚辞》则是南方楚乐文化的代表。它们分别代表了黄河流域和江淮流域音乐文化的最高成就,开创了现实主义与浪漫主义的音乐美学风格。其重要意义,历代学者皆有论述。刘熙载在《艺概》中提道:"太史公之文,兼括六艺百家之旨,第论其恻怛之情,抑扬之致,则得之于《诗》三百篇及《离骚》者居多。"鲁迅先生曾说:"在昔原始之民,其居群中,盖惟以姿态声音,自达其情意

而已。声音繁变,寖成言辞,言辞谐美,乃兆歌咏。”无论是《诗经》抑或是《楚辞》,虽然借助文字将当时民间的民歌经过整理得以保存,但是无法还原当时那种即兴而歌、形式不拘的情景。我们只能从记载于诸子散文、史传著作中追寻当时的文化语境。保存这些民歌的古文献较为真实地还原了当时人们的思想情感与生活状貌。《先唐文学源流论略》中提道:“是以中国文学起源,征之书契,虽莫先于商;而局就韵文而言,又当自周之三百篇始。”“二南之诗,则诗骚之骑驿,亦楚词之先驱也。”①

一、《诗经》的作用

(一) 用于礼乐

雅乐和诗、乐、舞一体的《诗经》构建了周代礼乐制度的基础,同源同步发展。周代的雅乐用于天子祭祀、朝贺、宴饮以及诸侯贵族等交往礼仪和日常生活中,其作品除了以祭祀为主的乐舞,如《云门大卷》《大咸》《大韶》《大夏》等,还有成为燕乐基本文化载体的《诗经》。其许多篇章都被用作各种礼仪,即使是《国风》中真正来自民间的篇章,也经过修改和筛选,经过乐官们整理、加工,服务于民风教化。郑玄提道:“乡乐者,《风》也。《小雅》为诸侯之乐,《大雅》《颂》为天子之乐。”②郑樵亦有云:“风土之音曰《风》,朝廷之音曰《雅》,宗庙之音曰《颂》。”③

(二) 用于音乐教育

《周礼》中提道:“以五礼防万民之伪,而教之中;以六艺防万民之情,而教之和。”④两周时期,统治者认为“建国君民,当教学为先”,周代天子在其统治的过程中十分重视贵族子弟的教育,乐教是其中十分重要的一门课程。文献记载,周天子为了维护礼教中的等级制度,建立了音乐机构“大司乐”,不但负责宫廷乐队的演奏,还负责教育贵胄子弟,并且每年春天都要率朝廷上下举行视学之礼。《周礼·春官宗伯·大司乐》提道:“大司乐掌成均之法,以治建国之学政,而合国之弟子焉。凡有道者、有德者,使教焉……以乐德教国

---

① 程千帆.先唐文学源流论略(之二)[J].湖北大学学报,1981(4).

② [汉]郑玄,注.[唐]贾公彦,疏.仪礼注疏[M]//[清]阮元,校刻.十三经注疏.北京:中华书局,1980:64.

③ [宋]郑樵.通志[M].上海:上海古籍出版社,1990:75.

④ [汉]郑玄,注.[唐]贾公彦,疏.周礼注疏[M]//[清]阮元,校刻.十三经注疏.北京:中华书局,1980:63.

子，中、和、祗、庸、孝、友；以乐语教国子，兴、道、讽、诵、言、语；以乐舞教国子，舞《云门大卷》《大咸》《大韶》《大夏》《大濩》《大武》。”其中所举《大武》，即是《诗经·周颂》中的《我将》《武》《赉》《般》《酌》《桓》等六篇诗篇。《礼记·王制》中提道：“乐正崇四术，立四教，顺先王《诗》《书》《礼》《乐》以造士。春秋教以《礼》《乐》，冬夏教以《诗》《书》。”①《汉书·礼乐志》也指出：“《周诗》既备，而其器用张陈，《周官》具焉。典者自卿大夫师瞽以下，皆选有道德之人，朝夕习业，以教国子。国子者，卿大夫之子弟也，皆学歌《九德》，诵六诗，习六舞、五声、八音之和。”②可见先秦时期的宫廷音乐教学是以《诗经》为主要教学内容之一的。因此，刘师培在《学校原始论》中有云：“古人以礼为教民之本，列于六艺之首，岂知上古教民，六艺之中，乐为最崇，因以乐教为教民之本哉。”③

（三）用于士族以上阶级的自我修养

孔子曾说：“不学诗，无以言。”“兴于《诗》，立于礼，成于乐。”作为礼制的维护者和制定者，两周时期的王公贵族在自我修养和日常生活中对于自己的行为举止要求严格，处处以礼制的审美来要求自己的行为。孔子又云：“礼也者，理也；乐也者，节也。君子无理不动，无节不作。不能《诗》，于礼缪；不能乐，于礼素……达于礼而不达于乐，谓之素；达于乐而不达于礼，谓之偏。”肯定了《诗经》在音乐教育中的重要性。在孔子看来只有经过音乐的熏陶才能成就所谓的君子。《礼记》中亦有云：“君子曰：‘礼乐不可斯须去身。致乐以治心，则易直子谅之心，油然生矣。易直子谅之心生则乐，乐则安，安则久，久则天，天则神。天则不言而信，神则不怒而威，致乐以治心者也。”④《诗经》作为礼乐最为重要的承载者，自然在文人士族的自我修养中扮演了极其重要的角色。

二、《诗经》的历史地位

《诗经》在两周时期有着较高的地位，其音乐讲究的是“中和之美”。历

---

① ［汉］郑玄，注.［唐］孔颖达，等，正义. 礼记正义［M］//［清］阮元，校刻. 十三经注疏. 北京：中华书局，1980：76.

② ［汉］班固. 汉书［M］. 北京：中华书局，1975：35.

③ 刘师培. 学校原始论［A］. 刘申叔遗书［M］. 南京：江苏古籍出版社，1996：96.

④ ［汉］郑玄，注.［唐］孔颖达，等，正义. 礼记正义［M］//［清］阮元，校刻. 十三经注疏. 北京：中华书局，1980：76.

代文献中，对于《诗经》音乐的记载较多。最为著名的是《春秋左传正义》中关于季札观乐的文献：

使工为之歌《周南》《召南》，曰："美哉！始基之矣，犹未也，然怒而不怨矣"。为之歌《邶》《鄘》《卫》，曰："美哉！渊乎！忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎？"为之歌《王》，曰："美哉！思而不惧，其周之东乎？"为之歌《郑》，曰："美哉！其细已甚，民弗堪也，是其先亡乎！"为之歌《齐》，曰："美哉！泱泱乎！大风也哉！表东海者，其大公乎？国未可量也。"为之歌《豳》，曰：美哉！荡乎！乐而不淫，其周公之东乎？"为之歌《秦》，曰："此之谓夏声，夫能夏则大，大之至也！其周之旧乎？"为之歌《魏》，曰："美哉！沨沨乎！大而婉，险而易行，以德辅此，则明主也。"……为之歌《小雅》，曰：美哉！思而不贰，怨而不言，其周德之衰乎？犹有先王之遗民焉。"为之歌《大雅》，曰："广哉！熙熙乎！曲而有直体，其文王之德乎？"为之歌《颂》，曰："至矣哉！直而不倨，曲而不屈；迩而不逼，远而不携；迁而不淫，复而不厌；哀而不愁，乐而不荒；用而不匮，广而不宣；施而不费，取而不贪；处而不底，行而不流。五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。①

在季札眼中，《颂》部代表了《诗经》音乐的最高水平，每个乐章都可以折射出民风与政德，强调音乐中应当体现中和之美，五音和谐，符合礼制精神。除了季札之外，孔子也推崇之，他曾评论《诗经》为："诗《三百》，一言以蔽之，曰：'思无邪'。"极大肯定了《诗经》的中和之美。宋代朱熹也曾评价《关雎》的音乐："淫者，乐之过而失其正者也；伤者，哀之过而害于和者也。《关雎》之诗言后妃之德宜配君子，求之未得，则不能无寤寐反侧之忧；求而得之，则宜其有琴瑟钟鼓之乐。盖其忧虽深而不害于和，其乐虽盛而不失其正。故夫子称之如此。"②郑樵也具体地指出："'《关雎》乐而不淫，哀而不伤。'此言其声之和也。人之情，闻歌则感；乐者闻歌，则感而为淫；哀者闻歌，则感而为伤。惟《关雎》之声和而平，乐者闻之而乐，其乐不至于淫；哀者闻之而哀其哀，不至于伤，此《关雎》所以为美也。"③战国时期荀卿也评价《诗经》："先王恶其乱也，故制《雅》《颂》之声以道之，使其声足以乐而不流，使其文足以辨

① ［晋］杜预，注.［唐］孔颖达，疏.春秋左传正义［M］//［清］阮元，校刻.十三经注疏.北京：中华书局，1980：132.

② ［宋］朱熹.论语集注［M］.《文渊阁四库全书》本.

③ ［宋］郑樵.通志［M］.上海：上海古籍出版社，1990.

而不谲,使其曲直、繁省、廉肉、节奏足以感动人之善心,使夫邪汙之气无由得接焉。是先王立乐之方也。"①

中和之美一直是周代统治者为维护其统治而推广的一种美学原则,《诗经》是其主要文化载体之一。通过享受音乐的过程接受"和"的美学理念,弱化阶级矛盾,同时促进儒家"中和"文艺观的形成,对后世的文学艺术产生了极大的影响。这种政治意愿的附加和统治者的重视,使进了《诗经》的收集、配乐与推广。可也正是这种"中和之美"以及政治意识的束缚,阻碍了《诗经》音乐的进一步发展,丧失了内在动力,也使雅乐逐渐僵化,这恰与《楚辞》的自由浪漫形成鲜明的对比。

三、《楚辞》的历史意义

闻一多对《楚辞》的历史意义做出如下分析:"《诗经》时代是一个朴质的农业时代,三百篇的艺术效果虽低,但那里艺术与教育是合一的。到了战国,商业资本起来了,艺术遂随着贵族生活的骄奢淫逸,而与教育脱节,变成了少数人纵欲的工具,因之艺术工作者也就变成为少数人制造这种工具的工具,这现象在《诗经》时代是没有的。屈原的功绩,就是在战国时进步的艺术效果之基础上,恢复了《诗经》时代的教育意义,那就是说恢复了《诗经》时代艺术的健康性,而减弱了它的朴质性。"②

曾经有学者指出,楚辞的瑰丽想象属于美学风格,是一种文化类型——巫楚文化。李泽厚曾在《华夏美学》里写道:"以屈原为最大代表的中国南方文化,开始就具有其独特的辉煌色彩。刘勰所称赞的'惊采绝艳',是这一特征的准确描述。无论工艺、绘画、文学以及对世界的总体意识,想象总是那样的丰富多彩,浪漫不羁;官能感触是那样的强烈鲜明,缤纷五色;而情感又是那样的炽烈顽强,高昂执着。"③

儒家希望在礼制的基础上将礼乐传统保存下来,而南国则较少被其束缚,具有神话的浪漫情怀,更具有热烈的情绪。到了屈原的时代,北方的文化随着制度和战争与巫楚文化进行了碰撞,相互渗透融合,从而产生了《楚辞》。而这一音乐文化的焦点把浪漫想象与理性人格完满地融合成了一个整体。

---

① 董治安,郑杰文,汇撰.荀子汇校汇注(文献集成2)[M].济南:齐鲁书社,1998:65.

② 《闻一多全集》(卷一)。

③ 李泽厚.华夏美学[M].天津:天津社会科学院出版社,2002:123.

《楚辞》的贡献还在于它对后世音乐文学的影响。班固评价《离骚》:“然其文弘博丽雅,为辞赋宗,后世莫不斟酌其英华,则象其从容。”王逸在《楚辞章句序》中也提道:“故智弥盛者其言博,才益多者其识远。屈原之词,诚博远矣。自终没以来,名儒博达之士,著造词赋,莫不拟则其仪表,祖式其模范。”刘勰、宋祁、章学诚、刘熙载等文学大家皆认为汉赋来源于楚辞,但是多数研究者常常把目光集中在汉代辞赋作者对楚辞艺术形式的接受上,忽视了楚辞的精神对汉赋的浸淫和滋润。笔者以为,汉代辞赋对楚辞的接受不仅体现在形式方面,还体现在对其精神的领悟,这种接受常常与创新紧密地结合在一起。

可见,《楚辞》是楚歌的一个浓缩精华版,它长于抒情,贴近民众的日常生活,既有社会的现实气息,又充满了浪漫色彩。它从民间逐渐发展至宫廷,被祭祀所用,并且直接影响汉乐府等音乐文学形态的发展。

结　语

先秦时期是中华文明的初步定型期，也是第一个高峰期，此时期南北方文化的差异勾勒出中国地域文化多元发展的轮廓。自远古时期，南北方就依托长江与黄河流域逐渐形成了两条带有强烈地域色彩的河流文化带。这两条文化带在其缓慢形成的过程中不断受到外来文化的影响，相互交流，互为区别，又各有体系，兴起的时间也有先后。进入两周时期，北方由于农耕文化的繁荣，发展较快，提前进入宗法社会的理性阶段，而南方则较为落后，处在以巫教为特征的蒙昧阶段。南北方文化由于地理环境的不同呈现出不同的文化形态，形成了风格迥异的音乐文化，勾勒出中国多元文化的轮廓。在此时段，以中原文化为内核的北方文化处于主流和中心地位，虽然南方文化对北方也有着积极的影响和作用，但是两者之间的文化交流多以北方向南方辐射为主。

对于《诗经》《楚辞》的讨论必须建立在对先秦南北方文化梳理的基础上，脱离南北方文化来讨论两部作品集就无法深入其文化内核和音乐本质。因此我们应当避免这种割裂的、片面的，甚至狭隘的视角去审视两部作品的内涵。《诗经》与《楚辞》皆是先秦时期音乐文化的代表之作。两者分属于南北方，可以说是南北音乐文化的典型，不但具有极强的地域特点，还体现出不同的时代特色。一种文化形态的形成原因绝不是单一的，它取决于不同的政治、经济、文化、民俗等各个方面的影响。

两部作品集自古就被视为中国古代文学的最早源头之一，然而它们不仅仅是文化的源头，也是音乐文化的源头。作为两种文化的代表，它们体现出两地不同的音乐风格、艺术高度以及民风民俗。《诗经》兴于春秋中叶的北方地区，而《楚辞》兴于战国末期的南方地区，无论是兴起的地域还是成集的时间都存在较大的差异。而这种在时间和空间上的热点转变和南北方音乐文化兴起继替的背景有着必然的联系。《诗经》《楚辞》正是在这样的音乐文化背景下逐渐形成的。

本书通过对南北文化的分析，揭示出《诗经》与《楚辞》形成的文化背景，

从本质上挖掘其形成的内因。通过对《诗经》《楚辞》音乐背景和音乐本体的分析，得出两者形态上的具体差异。从政治的角度来看，《诗经》承载礼乐的使命，从文化高度来看，《诗经》开创了音乐文学的先河，因此不论是从地位上还是对后世的影响上似乎都远远超过《楚辞》。但笔者认为，从音乐的角度来看《楚辞》并不逊色于《诗经》，甚至在战国后期"礼崩乐坏"之时，楚乐大有超越北方音乐的势头。

笔者认为两部作品集情况不同主要因为以下几个方面：

一、南北方政治经济文化发展不同步。西周时期，北方由于农耕文化的繁荣，发展较快，政治经济文化处于强势，提前进入宗法社会的理性阶段，而南方则处在巫教为特征的蒙昧阶段，属于弱势文化，因此北方的《诗经》兴起并随着礼乐制度推行至全国。东周中后期，楚国政治经济大盛，成为称霸南方的大国，与北方分庭抗礼，因此南方的《楚辞》逐渐兴起，可见这种时间和空间上的热点转变和南北方政治经济文化的背景有着必然的联系。

二、南北方音乐文化发展的本质不同 。南方人和北方人在生存环境、生活、性格和语言等方面有巨大的差异，导致南北音乐的发展也有极大的不同。南北方音乐的不同来自于南北方文化的差异，而南北方文化的差异则来自于南北方人民生存环境等客观原因和民族个性等主观原因的不同。《诗经》与《楚辞》的形成来自于各自地区的音乐文化滋养，每种音乐文化的形成又取决于各自地区文化心理的构建，而这种构建与自然人文环境也密不可分。北方文化从原始部落的巫觋音乐逐渐发展到夏商时期的祭祀音乐，周公制礼作乐，意味着祭祀文化向礼乐文化的转型。同时期的南方文化基本停留在巫觋音乐和祭祀音乐阶段，同时又受到北方礼乐文化的影响，进入"三位一体"阶段。

三、两部作品集所体现的音乐内容不同。《诗经》的作品来自于社会的各个阶级，并服务于政治，是礼乐制度的承载者之一。而《楚辞》重个人情感的抒发，是贵族阶级个人音乐素养和审美追求的体现。《诗经》中大部分诗歌体现出的现实感与责任感正是北方文化的表现，《楚辞》顺应了当时音乐和语言发展的趋势，在诗经体节奏的基础上，在基础节奏音组规律中创造出一种比《诗经》更有表现力的新诗体，使音乐的变化更为丰富，节奏的形式更为多变，并富有浪漫色彩。

四、对于后世音乐文化的影响不同。它们分别代表了先秦黄河流域和江淮流域音乐文化的最高成就，开创了现实主义与浪漫主义的音乐美学风

格。《诗经》音乐既受到礼乐制度的推动，也受到其限制，丧失了发展的内在动力，这恰与《楚辞》的自由浪漫形成鲜明的对比。《楚辞》诗体在巫风大盛的文化背景下，依托荆楚之地楚歌的音乐元素，又借鉴吸收北方诗歌的形式，对后世音乐文学形式——汉赋有着直接的影响。

在南北方音乐文化分野的视角下看待《诗经》和《楚辞》的发展兴衰，可以看到先秦时期南北文化虽然各有特点，但是互相渗透，北中有南，南中有北。纵观历史长河，南北方音乐文化既有差异，又有交流和融合，思想和艺术风格相差很大，但是并非相互独立。无论是《诗经》还是《楚辞》都在保留各自地域音乐文化的同时，又吸取其他地区的艺术因子，在南北方文化的大交流和大融合下孕育而生，在源头上丰富了中国文化的个性与色彩。这种“双引擎”式的艺术风格在此起彼伏的历史交响合奏中碰撞出一个又一个的艺术高峰，为后世音乐文化的发展提供了动力。

附　录

附录一：

先秦诸典籍文献记载器乐演奏《诗经》情况一览表

书名	篇章	原文	演奏篇目	
			《诗经》	佚诗及其他
礼仪	乡饮酒礼	1. 设席于堂廉，东上。工四人，二瑟，瑟先。相者二人，皆左。何瑟，后首，挎越，内弦，右手相。乐正先升，立于西阶东。工入，升自西阶，北面坐。相者东面坐，遂授瑟，乃降。工歌《鹿鸣》、《四牡》，《皇皇者华》。卒歌，主人献工……笙入堂下，磬南，北面立。乐《南陔》，《白华》、《华黍》……乃问歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。乃合乐《周南》《关雎》《葛覃》《誉耳》；《召南》：《鹊巢》《采蘩》《采蘋》。工告乐正曰："正歌备。" 2. 说屦，揖让如初，升，坐。乃羞。无算爵。无算乐。 3. 宾出。奏《陔》。主人送于门外。再拜。 4. 主人释服，乃息司正……羞唯所有。征唯所欲……乡乐唯欲。 5. 乐正命奏《陔》，宾出。至于阶，《陔》作。	《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》《南陔》《白华》《华黍》《鱼耐》《由庚》《南有嘉鱼》《崇丘》《南山有台》《由仪》《关雎》《葛覃》《卷耳》《鹊巢》《采蘩》《采蘋》	《陔》（明朱载堉《乐律全书》卷十七："《陔夏》也，即《南陔》，或曰《既醉》，见《大雅》。"又有人认为即《诚夏》。）
	乡射礼	1. 席工于西阶上，少东。乐正先升，北面立于其西。工四人，二瑟，瑟先。相者皆左何瑟，面鼓，执越，内弦，右手相。入，升自西阶，北面东上。工坐，相者坐授瑟，乃降。笙入，立于县中，西面，乃合乐《周南》：《关雎》《葛覃》《卷耳》；《召南》：《鹊巢》《采蘩》《采蘋》。工不兴，告于乐正曰："正歌备。" 2. 司射遂适阶间，堂下北面命曰："不鼓不释！"……乐正东面命大师，曰："奏《驺虞》，间若一。"……乃奏《驺虞》以射。 3. 主人以宾揖让，说履，乃升。大夫及众宾皆说履。升，坐。乃羞。无算爵……无算乐。 4. 宾兴，乐正命奏《陔》。宾降及阶，《陔》作，宾出，众宾皆出。主人送于门外，再拜。 5. 主人释服，乃息乐正……遂无算爵……羞唯所有。乡乐唯欲。 6. 大夫说矢束，坐说之。歌《驺虞》若《采蘋》，皆五终。	《关雎》《葛覃》《卷耳》《鹊巢》《采蘩》《采蘋》《驺虞》	《陔》

续表

书名	篇章	原文	演奏篇目	
			《诗经》	佚诗及其他
礼仪	燕礼	1. 席工于西阶上，少东。乐正先升，北面立于其西。小臣纳工，工四人，二瑟。小臣左何瑟，面鼓，执越。内弦，右手相。入，升自西阶，北面东上坐。小臣坐授瑟，乃降。工歌《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》。卒歌，主人洗，升献工……笙入，立于县中，奏《南陔》《白华》《华黍》……乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。遂歌乡乐《周南》：《关雎》《葛覃》《卷耳》；《召南》：《鹊巢》《采蘩》《采蘋》。大师告于乐正曰："正歌备。" 2. 遂升，反坐。士终旅于上，如初。无算乐。 3. 宾醉，北面坐取其荐脯以降。奏《陔》。 4. 若以乐纳宾，则宾及庭，奏《肄夏》。 5. 宾拜酒，主人答拜而乐阕。公拜受爵而奏《肄夏》；公卒爵，主人升受爵以下而乐阕。升歌《鹿鸣》，下管《新宫》，笙入三成。遂合乡乐。若舞，则《勺》。 6. 若与四方之宾燕……有房中之乐。	《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》《南陔》《白华》《华黍》《鱼耐》《由庚》《南有嘉鱼》《崇丘》《南山有台》《由仪》《关雎》《葛覃》《卷耳》《鹊巢》《采蘩》《采蘋》《勺》（即《周颂·酌》。高亨《诗经今译》谓："《酌》是《大武》舞曲的第五章。"）	《陔》《肄夏》（见《九夏》，又吕叔玉谓："《时迈》也"）《新宫》（郑玄注曰："《新宫》，《小雅》逸篇也。"或谓即《斯干》；或谓有三曲。如《由庚》《白华》之类）
	大射	1. 乐人宿县于阼阶东，笙磬西面，其南笙钟，其南镈，皆南陈。建鼓在阼阶西，南鼓；应鼙在其东，南鼓。西阶之西，颂磬东面，其南钟。其南镈，皆南陈。一建鼓在其南，东鼓；朔鼙在其北。一建鼓在西阶之东，南面。簨在建鼓之间．鼗倚于颂磬，西纮。 2. 公升，即席，奏《肄夏》。 3. 公拜受爵，乃奏《肄夏》。 4. 乃席工于西阶上，少东。小臣纳工，工六人，四瑟。仆人正徒相大师，仆人师相少师，仆人士相上工。相者皆左何瑟，后首，内弦，挎越，右手相。后者徒相入。小乐正从之，升自西阶，北面，东上。坐授瑟，乃降。小乐正立于西阶东。乃歌《鹿鸣》三终。主人洗。升实爵，献工……大师及少师、上工皆降，立于鼓北，群工陪于后。乃管《新宫》三终。卒管。大师及少师、上工皆东坫之东南，西面，北上，坐。 5. 司射遂适常下。北面视上射，命曰："不鼓不释！"……乐正命大师，曰：奏《狸首》，间若一。"……奏《狸首》以射，三耦卒射。 6. 无算爵……士终旅于上，如初。无算乐。 7. 宾醉，北面坐取其荐脯以降。奏《陔》……公入，《骜》。	《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》	《肄夏》《新宫》《狸首》（郑玄于《仪礼注疏·大射》谓为。佚诗"；孔颖达于'毛诗正义·毛诗谱》谓"在'召南》之篇"）《陔》《骜》《骜夏》（见《九夏》）

续表

书名	篇章	原文	演奏篇目	
			《诗经》	佚诗及其他
礼仪	春官·大司乐	1. 以乐舞教国子，舞《云门》《大卷》《大咸》《大磬》《大夏》，《大濩》、《大武》。 2. ……乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。凡六乐者，文之以五声，播之以八音。 3. 凡乐事，大祭祀，宿县。遂以声展之。王出入，则令奏《王夏》；尸出入，则令奏《肆夏》；牲出入，则令奏《昭夏》……大射，王出入，令奏《王夏》；及射，令奏《驺虞》。	《大武》（诸说皆谓为《周颂》中的篇章，商亨认为，即《我将》《武》《赉》《那》《酌》《桓》六首）《驺虞》	《王夏》《肆夏》《昭夏》（皆见《九夏》）
周礼	春官·乐师	1. 教以乐仪，行以《肆夏》。趋以《采荠》，车亦如之。 2. 凡射，王以《驺虞》为节，诸侯以《狸首》为节，大夫以《采蘋》为节，士以《采蘩》为节。	《驺虞》《采蘋》《采蘩》	《肆夏》《采荠》（亦作《采齐》《采茨》。郑众谓“乐名，或曰逸诗”。熊朋来谓“乃堂上之歌《诗》”。辅广云：“或谓《采荠》即《楚茨》也”）《狸首》
	春官·警瞽	掌《九德》、六诗之歌，以役大师。	六诗（金鹗曰：“其诗或《雅》或《南》。”案《雅》盖指《小雅》中的《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》或《鱼丽》《南有嘉鱼》《南山有台》《南》盖指《周南》中的《关雎》《葛覃》《卷耳》或《召南》中的《鹊巢》《采蘩》《采蘋》）	春宫·警瞽

续表

书名	篇章	原文	演奏篇目	
			《诗经》	佚诗及其他
礼仪	春官·钟师	1. 钟师，掌金奏。凡乐事，以钟奏九夏：《王夏》《肆夏》《昭夏》《纳夏》《章夏》《齐夏》《族夏》《诚夏》《驁夏》。 2. 凡射，王奏《驺虞》，诸侯奏《狸首》，卿大夫奏《采蘋》，士奏《采蘩》。	《驺虞》《采蘋》《采蘩》	《九夏》（汉郑玄注曰："《九夏》，皆《诗》篇名，《颂》之族类也。"）《狸首》
	春官·笙师	笙师掌教吹竽、笙、埙、籥、箫、篪、篴、管，舂牍，应、雅，以教《诚》乐。		《诚》（即《诚夏》，或作《陔夏》）
	春官·籥章	中春，昼击土鼓，吹《豳诗》以逆暑。中秋，夜迎寒，亦如之。凡国祈年于田祖，吹《豳雅》，击土鼓，以乐田畯。国祭蜡，则吹《豳颂》，击土鼓。以息老物。	《豳诗》（即《七月》，从郑玄之说）《豳雅》（即《雅》）《豳颂》（即《颂》）	
	夏官·射人	以射法治射仪……王……乐以《驺虞》，九节，五正……诸侯……乐以《狸首》，七节，三正……孤卿大夫……乐以《采蘋》五节，二正。……士……乐以《采蘩》，五节，二正。	《驺虞》《采蘋》《采蘩》	《狸首》
礼记	文王世子	天子视学……登歌《清庙》。既歌而语，以成之也……下管《象》，舞《大武》。	《清庙》《象》（《周颂·维清》）《大武》	
	效特牲	1. 宾入大门而奏《肆夏》，示易以敬也。 2. 大夫之奏《肆夏》也，由赵文子始也。 3. 诸侯之宫县，而祭以白牡，击玉磬，朱干设锡，冕而舞《大武》，乘大路，诸侯之僭礼也。	《大武》	《肆夏》
	内则	十有三年，学乐，诵诗，舞《勺》。成童舞《象》，学射御。	《勺》《象》	
	明堂位	季夏六月，以稀礼祀周公于大庙……升歌《清庙》，下管《象》；朱干玉戚，冕而舞《大武》：皮弁素积，裼而舞《大夏》。	《清庙》《象》《大武》	

续表

书名	篇章	原文	演奏篇目	
			《诗经》	佚诗及其他
周礼	乐记	1.《清庙》之瑟，朱弦而疏越，一唱而三叹，有遗音者矣。 2. 天下大定，然后正六律，和五声，弦歌诗颂，此之谓德音；德音之谓乐。 3. 散军而郊射，左射《狸首》，右射《驺虞》，而贯革之射息也。 4. 肆直而慈爱者宜歌《商》……温良而能断者宜歌《齐》……宽而静、柔而正者宜歌《颂》，广大而静、疏达而信者宜歌《大雅》。恭俭而好礼者宜歌《小雅》，正直而静，廉而谦者宜歌《风》。	《清庙》《驺虞》（诗颂）《颂》《大雅》《小雅》《风》《商》《齐》（钱澄之《田同诗学》卷首曰："郑氏疑《商》《齐》与《风》《雅》《颂》并列为歌。则以《齐》为《齐风》，《商》为《商颂》矣。"）	《狸首》
	祭统	1. 夫祭有三重焉：献之属莫重于祼，声莫重于升歌，舞莫重于《武·宿夜》，此周道也。 2. 夫大尝稀，升歌《清庙》，下而管《象》，朱干玉戚，以舞《大武》，八佾以舞《大夏》，此天子之乐也。	《武·宿夜》（从"宿夜"，即《周颂·我将》说）《清庙》《象》《大武》	
	仲尼燕居	两君相见，揖让而入门，入门而县兴。揖让而升堂，升堂而乐阕。（升歌《清庙》），下管《象》《武》《夏》钥序兴。……行中规，还中矩，和鸾中《采齐》，客出以《雍》，彻以《振羽》。是故，君子无物而不在礼矣。入门而金作，示情也。升歌《清庙》，示德也。下而管《象》，示事也。是故，古之君了不必亲相与言也，以礼乐相示而已。	《清庙》《象》《武》《雍》（即《雕》，《振羽》（即《振鹭》）	《采齐》（见《采荠》）
	投壶	（司射）命弦肯曰："请奏《狸首》，间若一。"		《狸首》
	射义	其节，天子以《驺虞》为节，诸侯以《狸首》为节．卿大夫以《采蘋》为节，士以《采蘩》为节。《驺虞》者，乐官备也；《狸首》者，乐会时也；《采蘋》者，乐循法也；《采蘩》者，乐不失职也。	《驺虞》《采蘋》《采蘩》	《狸首》
大戴礼记	保傅	1. 行中鸾和，步中《采茨》（一作《采荠》），趋中《肆夏》，所以明有度也。 2. 上车以和鸾为节，下车以佩玉为度……行以《采茨》，趋以《肆夏》。		《采茨》（见《采荠》）《肆夏》

续表

书名	篇章	原文	演奏篇目	
			《诗经》	佚诗及其他
大戴礼记	投壶	1. 凡《雅》二十六篇，共八篇可歌，歌《鹿鸣》《狸首》《鹊巢》《采蘩》《采蘋》《伐檀》《白驹》《驺虞》；八篇废；不可歌七篇。《商》《齐》可歌也三篇。间歌《史辟》，《史义》《史见》《史童》《史谤》《史宾》《拾声》《叡挟》。 2.（司射）命弦者曰："请奏《狸首》。"	《鹿鸣》《鹊巢》《采蘩》《采蘋》《伐檀》《白驹》《驺虞》《商》《齐》	《狸首》
左传	襄公四年	夏……穆叔如晋，报知武子之聘也。晋侯享之，金奏《肄夏》之三，不拜。工歌《文王》之三，又不拜。歌《鹿鸣》之三，三拜。韩献子使行人子员问之……对曰："《三夏》，天子所以享元侯也，使臣弗敢与闻。《文王》，两君相见之乐也，臣不敢及。《鹿鸣》，君所以嘉寡君也，敢不拜嘉。《四牡》，君所以劳使臣也，敢不重拜。《皇皇者华》，君教使臣曰：必咨于周。……敢不重拜！	《文王》《大明》《棉》《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》	《三夏》（即《肄夏》《韶夏》《纳夏》（从韦昭注《国语·鲁语下》之说）
	襄公十四年	孙文子如戚，孙蒯入使，公饮之酒，使大师歌《巧言》之卒章。大师辞，师曹请为之……公使歌之，遂颂之。蒯惧，告文子。	《巧言》	
	襄公二十九年	（季札）请观于周乐，使工为之歌《周南》《召南》。……为之歌《邶》《鄘》《卫》……为之歌《王》……为之歌《郑》……为之歌《齐》……为之歌《豳》……为之歌《秦》……为之歌《魏》……为之歌《唐》……为之歌《陈》……自《郐》以下无讥焉。为之歌《小雅》……为之歌《大雅》……为之歌《颂》。	十五国《风》《小雅》《大雅》《颂》	
国语	鲁语下	叔孙穆子聘于晋，晋悼公飨之，乐及《鹿鸣》之三，而后拜乐三。晋侯使行人问焉，……对曰："……夫先乐金奏《肄夏》《樊遏》《渠》，天子所以飨元侯也。夫歌《文王》《大明》《绵》，则两君相见之乐也……臣以为肄业及之，故不敢拜。今伶箫咏歌及《鹿鸣》之三，君所以贶使臣，臣敢不拜贶。夫《鹿鸣》，君之所以嘉先君之好也，敢不拜嘉。《四牡》，君之所以章使臣之勤也，敢不拜章。《皇皇者华》，君教使臣曰：每怀靡及，诹谋度询，必咨于周。敢不拜教。"	《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》《樊遏》（即《执竞》）《渠》（即《思文》）《文王》《大明》《绵》	《肄夏》
论语	八佾	三家者，以《雍》彻。子曰："'相维辟公，天子穆穆，奚取'三家之堂？"	《雍》	
	泰伯	子曰：师摯之始，《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！	《关雎》	

续表

书名	篇章	原文	演奏篇目	
			《诗经》	佚诗及其他
论语	子罕	子曰:吾自卫反鲁,然后乐正,《雅》《颂》各得其所。	《雅》《颂》	
墨子	三辩公孟	1. 武王胜殷杀纣……因先王之乐,又自作乐,命曰《象》。 2. 周成王因先王之乐,又自作乐。命曰《驺虞》。子墨子谓公孟子曰:……诵《诗》三百,弦《诗》三百,歌《诗》三百,舞《诗》三百。若用子之言,则君子何日以听治?庶人何日以从事?	《象》《驺虞》	墨子
庄子	让王	曾子居卫……曳縰而歌《商颂》,声满天地,若出金石。	《商颂》	庄子
荀子	天下	黄帝有《咸池》,尧有《大章》,舜有《大韶》,禹有《大夏》,汤有《大濩》,文王有《辟雍》之乐,武王、周公作《武》。	《辟雍》(即《灵台》)《武》	
	儒效	故无首虏之获,无蹈难之赏,反而定三革,偃五兵,合天下,立声乐,于是《武》《象》起而《韶》《护》废矣。	《武》《象》	
	正论	(天子)乘大路趋越席以养安,……和鸾之声,步中《武》《象》,驺中《韶》《护》以养耳。	《武》《象》	
	礼论	1. 故天子大路越席……和鸾之声,步中《武》《象》,趋中《韶》《护》,所以养耳也。 2. 三年之丧,哭之不文也。《清庙》之歌,一唱而三叹也。县一钟,尚拊之膈,朱弦而通越也。(见《四部丛刊》本)。 3. 故钟鼓管磬,琴瑟竽笙,《韶》《夏》《护》《武》《汋》《桓》《箾》、简、《象》,是君子所以为惮诡,其所喜乐之文也。	《武》《象》《清庙》《汋》(即酌》)《桓》	
	乐论	绅端章甫,无(舞)《韶》歌《武》,使人之心庄。	《武》	
孔子家语	论礼	两君相见,揖让而入门,入门而悬兴;揖让而升堂,升堂而乐阕。下管《象》舞。《夏》籥序兴……行中规,旋中矩,鸾和中《采茷》。客出以《雍》,彻以《振羽》。是故,君子无物而不在于礼焉。入门而金作,示情也;升歌《清庙》,示德也;下管《象》舞,示事也。是故,古之君子不必亲与言也,以礼乐相示而已。	《象》《雍》《振羽》《清庙》	《采茷》

附录二：

《左传》所见春秋“赋诗”年表①

公元	侯年	国别	《左传》原文提要	诗篇
-637	穆公二十三年［僖公二十三年］	秦［鲁］	（传二三·六）他日，公（秦伯）享之。子犯曰：“吾不如衰之文也，请使衰从。”公子赋《河水》。公赋《六月》。赵衰曰：“重耳拜赐！”公子降，拜，稽首，公降一级而辞焉。衰曰：“君称所以佐天子者命重耳，重耳敢不拜？”（此事又见《国语·晋语四》）	小雅沔水② 小雅六月
-624	襄公四年［文公三年］	晋［鲁］	（传三·七）公如晋，及晋侯盟。晋侯飨公，赋《菁菁者莪》。庄叔以公降拜，曰：“小国受命于大国，敢不慎仪？君贶之以大礼，何乐如之？抑小国之乐，大国之惠也。”晋侯降，辞。登，成拜。公赋《嘉乐》。	小雅菁菁者莪 大雅假乐③
-623	文公四年	鲁	（传四·七）卫宁武子来聘，公与之宴，为赋《湛露》及《彤弓》。不辞，又不答赋。使行人私焉。对曰：“臣以为肄业及之也。昔诸侯朝正于王，王宴乐之，于是乎赋《湛露》，则天子当阳，诸侯用命也。诸侯敌王所忾，而献其功，王于是乎赐之彤弓一、彤矢百、玈弓矢千，以觉报宴。今陪臣来继旧好，君辱贶之，其敢干大礼以自取戾？”	小雅湛露 小雅彤弓
-620	灵公元年［文公七年］	晋［鲁］	（传七·四）先蔑之使也，荀林父止之，曰：“夫人、太子犹在，而外求君，此必不行。子以疾辞，若何？不然，将及。摄卿以往，可也，何必子？同官为寮，吾尝同寮，敢不尽心乎？”弗听。为赋《板》之三章，又弗听。及亡，荀伯尽送其帑及其器用财贿于秦，曰：“为同寮故也。”	大雅板
-614	穆公十四年［文公十三年］	郑［鲁］	（传十三·五）冬，公如晋朝，且寻盟。卫侯会公于沓，请平于晋。公还，郑伯会公于棐，亦请平于晋。公皆成之。郑伯与公宴于棐，子家赋《鸿雁》。季文子曰：“寡君未免于此。”文子赋《四月》。子家赋《载驰》之四章。文子赋《采薇》之四章。郑伯拜。公答拜。	小雅鸿雁 小雅四月 鄘风载驰 小雅采薇

① 注：此表出自李宏锋《礼崩乐盛——以春秋战国为中心的礼、乐关系研究》。

② “河水”，《毛诗》作“沔水”。

③ “嘉乐”，《毛诗》作“假乐”。

续表

公元	侯年	国别	《左传》原文提要	诗篇
-582	成公九年	鲁	(传九·五)夏,季文子如宋致女,复命,公享之。赋《韩奕》之五章。穆姜出于房,再拜,曰:"大夫勤辱,不忘先君,以及嗣君,施及未亡人,先君犹有望也。敢拜大夫之重勤。"又赋《绿衣》之卒章而入。	大雅韩奕 邶风绿衣
-569	悼公五年[襄公四年]	晋[鲁]	(传四·三)穆叔如晋,报知武子之聘也。晋侯享之,金奏《肄夏》之三,不拜。工歌《文王》之三,又不拜。歌《鹿鸣》之三,三拜。韩献子使行人子员问之曰:"子以君命辱于敝邑,先君之礼,藉之以乐,以辱吾子。吾子舍其大,而重拜其细。敢问何礼也?"对曰:"三夏,天子所以享元侯也,使臣弗敢与闻。《文王》,两君相见之乐也,臣不敢及。《鹿鸣》,君所以嘉寡君也,敢不拜嘉?《四牡》,君所以劳使臣也,敢不重拜?《皇皇者华》,君教使臣曰:'必谘于周。'臣闻之:访问于善为咨,咨亲为询,咨礼为度,咨事为诹,咨难为谋。臣获五善,敢不重拜?"(此事另见《国语·鲁语下第五》)	逸诗肄夏 大雅文王 大雅大明 大雅绵① 小雅鹿鸣 小雅四牡 小雅皇皇者华②
-565	襄公八年	鲁	(传八·八)晋范宣子来聘,且拜公之辱,告将用师于郑。公享之。宣子赋《摽有梅》。季武子曰:"谁敢哉?今譬于草木,寡君在君,君之臭味也。欢以承命,何时之有?"武子赋《角弓》。宾将出,武子赋《彤弓》。宣子曰:"城濮之役,我先君文公献功于衡雍,受彤弓于襄王,以为子孙藏。丐也,先君守官之嗣也,敢不承命?"君子以为知礼。	召南摽有梅 小雅角弓 小雅彤弓
-559	悼公十五年[襄公十四年]	晋[鲁]	(传十四·一)(范宣子)将执戎子驹支,……(戎子)……赋《青蝇》而退。宣子辞焉,使即协会,成恺悌也。	小雅青蝇
-559	悼公十五年[襄公十四年]	晋[鲁]	(传十四·三)夏,诸侯之大夫从晋侯伐秦,以报栎之役也。晋侯待于竟,使六卿帅诸侯之师以进。及泾,不济。叔向见叔孙穆子,穆子赋《匏有苦叶》,叔向退而具舟。(此事又见《国语·鲁语下》)	邶风匏有苦叶

① 杜预注曰:"《文王》之三,《文王》《大明》《绵》。"参杨伯峻:《春秋左传注》,北京:中华书局,1981年,第932页。

② 杜预注曰:"《鹿鸣》之三,《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》。"参杨伯峻:《春秋左传注》,北京:中华书局,1981年,第932页。

续表

公元	侯年	国别	《左传》原文提要	诗篇
-559	献公十八年[襄公十四年]*	卫[鲁]	(传十四·四)孙文子如戚,孙蒯入使。公饮之酒,使大师歌《巧言》之卒章。大师辞。师曹请为之。——初,公有嬖妾,使师曹诲之琴,师曹鞭之。公怒,鞭师曹三百。故师曹欲歌之,以怒孙子,以报公。——公使歌之,遂诵之。蒯惧,告文子。文子曰:"君忌我矣,弗先,必死。"	小雅巧言
-557	平公元年[襄公十六年]	晋[鲁]	(传十六·一)晋侯与诸侯宴于温,使诸大夫舞,曰:"歌诗必类。"齐高厚之诗不类。荀偃怒,且曰:"诸侯有异志矣。"使诸大夫盟高厚,高厚逃归。于是叔孙豹、晋荀偃、宋向戌、卫宁殖、郑公孙虿、小邾之大夫盟,曰:"同讨不庭。"	—①
-557	平公元年[襄公十六年]	晋[鲁]	(传十六·五)冬,穆叔如晋聘,且言齐故。晋人曰:"以寡君之未禘祀,与民之未息,不然,不敢忘。"穆叔曰:"以齐人之朝夕释憾于敝邑之地,是以大请。敝邑之急,朝不及夕,引颈西望曰:'庶几乎!'比执豆间,恐无及也。"见中行献子,赋《圻父》。献子曰:"偃知罪矣,敢不从执沉同恤社稷,而使鲁及此?"	小雅祈父②
-557	平公元年[襄公十六年]	晋[鲁]	(传十六·五)(接上)……见范宣子,赋《鸿雁》之卒章。宣子曰:"丐在此,敢使鲁无鸠乎?"	小雅鸿雁
-554	平公四年[襄公十九年]	晋[鲁]	(传十九·三)季武子如晋拜师,晋侯享之。范宣子为政,赋《黍苗》。季武子兴,再拜稽首,曰:"小国之仰大国也,如百谷之仰膏雨焉。若常膏之,其天下辑睦,岂唯敝邑?"赋《六月》。	小雅黍苗 小雅六月
-554	襄公十九年	鲁	(传十九·十二)齐及晋平,盟于大隧。故穆叔会范宣子于柯。穆叔见叔向,赋《载驰》之四章。叔向曰:"肸敢不承命!"穆叔归,曰:"齐犹未也,不可以不惧。"乃城武城。	鄘风载驰
-553	平公二十三年[襄公二十年]	宋[鲁]	(传二十·六)冬,季武子如宋,报向戌之聘也。褚师段逆之以受享,赋《常棣》之七章以卒。宋人重赂之。	小雅常棣

① 《左传》虽未列出诸大夫歌诗的具体篇章,但此事属春秋赋诗活动无疑,故列于此。

② "圻父",《毛诗》作"祈父"。

续表

公元	侯年	国别	《左传》原文提要	诗篇
-553	平公二十三年[襄公二十年]	宋[鲁]	(传二十·六)(接上)……归,复命,公享之,赋《鱼丽》之卒章。公赋《南山有台》。武子去所,曰:"臣不堪也。"	小雅鱼丽 小雅南山有台
-547	平公十一年[襄公二十六年]	晋[鲁]	(传二六·七)秋,七月,齐侯、郑伯为卫侯故如晋,晋侯兼享之。晋侯赋《嘉乐》。国景子相齐侯,赋《蓼萧》。子展相郑伯,赋《缁衣》。叔向命晋侯拜二君,曰:"寡君敢拜齐君之安我先君之宗祧也,敢拜郑君之不贰也。"	大雅假乐 小雅蓼萧 郑风缁衣
-547	平公十一年[襄公二十六年]	晋[鲁]	(传二六·七)(接上)……国子使晏平仲私于叔向,曰:"晋君宣其明德于诸侯,恤其患而补其阙,正其违而治其烦,所以为盟主也。今为臣执君,若之何?"叔向告赵文子,文子以告晋侯。晋侯言卫侯之罪,使叔向告二君。国子赋《辔之柔矣》,子展赋《将仲子兮》,晋侯乃许归卫侯。	逸诗辔之柔矣 郑风将仲子兮
-546	襄公二十七年	鲁	(传二七·二)叔孙与庆封食,不敬。为赋《相鼠》,亦不知也。	鄘风相鼠
-546	简公二十年[襄公二十七年]	郑[鲁]	(传二七·五)郑伯享赵孟于垂陇,子展、伯有、子西、子产、子大叔、二子石从。赵孟曰:"七子从君,以宠武也。请皆赋,以卒君贶,武亦以观七子之志。"子展赋《草虫》,赵孟曰:"善哉,民之主也!抑武也,不足以当之。"伯有赋《鹑之贲贲》,赵孟曰:"床笫之言不逾阈,况在野乎?非使人之所得闻也。"子西赋《黍苗》之四章,赵孟曰:"寡君在,武何能焉!"子产赋《隰桑》,赵孟曰:"武请受其卒章。"子大叔赋《野有蔓草》,赵孟曰:"吾子之惠也。"印段赋《蟋蟀》,赵孟曰:"善哉,保家之主也!吾有望矣。"公孙段赋《桑扈》,赵孟曰:"'匪交匪敖',福将焉往?若保是言也,欲辞福禄,得乎?"	召南草虫 鄘风鹑之奔奔① 小雅黍苗 小雅隰桑 郑风野有蔓草 唐风蟋蟀 小雅桑扈
-546	平公十二年[襄公二十七年]	晋[鲁]	(传二七·八)楚薳罢如晋莅盟,晋侯享之。将出赋《既醉》。叔向曰:"薳氏之有后于楚国也,宜哉!承君命,不忘敏。子荡将知政矣。敏以事君,必能养民,政其焉往?"	大雅既醉

① "鹑之贲贲",《毛诗》作"鹑之奔奔"。

续表

公元	侯年	国别	《左传》原文提要	诗篇
-545	景公三年[襄公二十八年]	齐[鲁]	(传二八·九)叔孙穆子食庆封,庆封泛祭。穆子不说,使工为之诵《茅鸱》,亦不知。	逸诗茅鸱
-544	襄公二十九年	鲁	(传二九·四)公谓公冶曰:"吾可以入乎?"对曰:"君实有国,谁敢违君?"公与公冶冕服。固辞,强之而后受。公欲无入。荣成伯赋《式微》,乃归。五月,公至自楚。	邶风式微
-541	郑敖四年[昭公元年]	楚[鲁]	(传一·三)令尹享赵孟,赋《大明》之首章。赵孟赋《小宛》之二章。事毕,赵孟谓叔向曰:"令尹自以为王矣,何如?"对曰:"王弱,令尹强,其可哉!虽可,不终。"	大雅大明 小雅小宛
-541	简公二十五年[昭公元年]	郑[鲁]	(传一·四)夏,四月,赵孟、叔孙豹、曹大夫入于郑,郑伯兼享之。子皮戒赵孟,礼终,赵孟赋《瓠叶》。子皮遂戒穆叔,且告之。穆叔曰:"赵孟欲一献,子其从之。"子皮曰:"敢乎?"穆叔曰:"夫人之所欲也,又何不敢?"	小雅瓠叶
-541	简公二十五年[昭公元年]	郑[鲁]	(传一·四)(接上)……及享,具五献之笾豆于幕下。赵孟辞,私于子产曰:"武请于冢宰矣。"乃用一献。赵孟为客。礼终乃宴。穆叔赋《鹊巢》,赵孟曰:"武不堪也。"又赋《采蘩》,曰:"小国为蘩,大国省穑而用之,其何实非命?"子皮赋《野有死麕》之卒章,赵孟赋《常棣》,且曰:"吾兄弟比以安,尨也可使无吠。"穆叔、子皮及曹大夫兴,拜,举兕爵,曰:"小国赖子,知免于戾矣。"饮酒乐,赵孟出曰:"吾不复此矣。"	召南鹊巢 召南采蘩 召南野有死麕 小雅常棣
-540	昭公二年	鲁	(传二·一)二年,春,晋侯使韩宣子来聘……公享之,季武子赋《绵》之卒章。韩子赋《角弓》。季武子拜,曰:"敢拜子之弥缝敝邑,寡君有望矣。"武子赋《节》之卒章。	大雅绵 小雅角弓 小雅节南山①
-540	昭公二年	鲁	(传二·一)(接上)……既享,宴于季氏。有嘉树焉,宣子誉之。武子曰:"宿敢不封殖此树,以无忘《角弓》。"遂赋《甘棠》。宣子曰:"起不堪也,无以及召公。"	召南甘棠

① "节",《毛诗》作"节南山"。

续表

公元	侯年	国别	《左传》原文提要	诗篇
-540	襄公四年[昭公二年]	卫[鲁]	(传二·一)(宣子)自齐聘于卫,卫侯享之。北宫文子赋《淇澳》,宣子赋《木瓜》。	卫风淇奥① 卫风木瓜
-539	灵王二年[昭公三年]	楚[鲁]	(传三·十二)十月,郑伯如楚,子产相。楚子享之,赋《吉日》。既享,子产乃具田备,王以田江南之梦。	小雅吉日
-530	昭公十二年	鲁	(传十二·三)夏,宋华定来聘,通嗣君也。享之,为赋《蓼萧》,弗知,又不答赋。昭子曰:"必亡。宴语之不怀,宠光之不宣,令德之不知,同福之不受,将何以在?"	小雅蓼萧
-526	定公四年[昭公十六年]	郑[鲁]	(传十六·三)夏,四月,郑六卿饯宣子于郊。宣子曰:"二三君子请皆赋,起亦以知郑志。"子蟜赋《野有蔓草》。宣子曰:"孺子善哉!吾有望矣。"子产赋郑之《羔裘》。宣子曰:"起不堪也。"子大叔赋《褰裳》。宣子曰:"起在此,敢勤子至于他人乎?"子大叔拜。宣子曰:"善哉,子之言是!不有是事,其能终乎?"子游赋《风雨》。子旗赋《有女同车》。子柳赋《萚兮》。宣子喜,曰:"郑其庶乎!二三君子以君命贶起,赋不出郑志,皆昵燕好也。二三君子,数世之主也,可以无惧矣。"宣子皆献马焉,而赋《我将》。子产拜,使五卿皆拜,曰:"吾子靖乱,敢不拜德!"	郑风野有蔓草 郑风羔裘 郑风褰裳 郑风风雨 郑风有女同车 郑风萚兮 周颂我将
-525	昭公十七年	鲁	(传十七·一)十七年春,小邾穆公来朝,公与之燕。季平子赋《采叔》,穆公赋《菁菁者莪》。昭子曰:"不有以国,其能久乎?"	小雅采菽② 小雅菁菁者莪
-517	元公十五年[昭公二十五年]	宋[鲁]	(传二五·一)宋公享昭子,赋《新宫》。昭子赋《车辖》。明日宴,饮酒乐,宋公使昭子右坐语相泣也。乐祁佐,退而告人曰:"今兹君与叔孙其皆死乎!吾闻之:'哀乐而乐哀,皆丧心也。'心之精爽,是谓魂魄。魂魄去之,何以能久?"	逸诗新宫 小雅车舝③
-506	昭王十年[定公四年]	楚[鲁]	(传四·三)及昭王在随,申包胥如秦乞师,……立,依于庭墙而哭,日夜不绝声,勺饮不入口七日。秦哀公为之赋《无衣》。九顿首而坐。秦师乃出。	秦风无衣

① "淇澳",《毛诗》作"淇奥"。
② "采叔",《毛诗》作"采菽"。
③ "车辖",《毛诗》作"车舝"。

参考文献

一、古典文献(依著作年代及著者姓氏拼音为序)

国语[M]. 上海:上海古籍出版社,1978.

[汉]班固. 汉书[M]. 北京:中华书局,1962.

[汉]何修,注. [唐]徐彦,疏. 春秋公羊传注疏[M]//[清]阮元,校刻. 十三经注疏. 北京:中华书局,1980.

[汉]孔安国,传. [唐]孔颖达,正义. 尚书正义[M]//[清]阮元,校刻. 十三经注疏,北京:中华书局,1980.

[汉]刘向,辑录. 战国策[M]. 北京:中华书局,1985.

[汉]司马迁. 史记[M]. 北京:中华书局,1982.

[汉]赵晔. 吴越春秋[M]. 北京:中华书局,1985.

[汉]郑玄,笺. [唐]孔颖达,正义. 毛诗正义[M]//[清]阮元,校刻. 十三经注疏. 北京:中华书局,1980.

[汉]郑玄,注. [唐]贾公彦,疏. 仪礼注疏[M]//[清]阮元,校刻. 十三经注疏. 北京:中华书局,1980.

[汉]郑玄,注. [唐]贾公彦,疏. 周礼注疏[M]//[清]阮元,校刻. 十三经注疏. 北京:中华书局,1980.

[汉]郑玄,注. [唐]孔颖达,正义. 礼记正义[M]//[清]阮元,校刻. 十三经注疏. 北京:中华书局,1980.

[晋]杜预. 春秋左传集解[M]. 上海:上海人民出版社,1977.

[晋]杜预,集解. [唐]孔颖达,疏. [唐]陆德明,音义. 春秋左传正义[M]//[清]阮元,校刻. 十三经注疏. 北京:中华书局,1980.

[晋]范宁,注. [唐]杨士勋,疏. 春秋谷梁传注疏[M]//[清]阮元,校刻. 十三经注疏. 北京:中华书局,1980.

[南朝梁]沈约. 宋书[M]. 北京:中华书局,1974.

[南朝梁]萧统,编. 文选[M]. 北京:中华书局,1977.

[南朝梁]萧子显. 南齐书[M]. 北京:中华书局,1972.

[唐]杜牧. 杜牧全集[M]. 上海:上海古籍出版社,1997.

[唐]房玄龄,等. 晋书[M]. 北京:中华书局,1974.

[唐]欧阳询. 艺文类聚[M]. 上海:上海古籍出版社,1999.

[宋]陈旸. 乐书[M]. 北京:中国艺术研究院音乐研究所藏,明刊本。

[宋]洪兴祖. 楚辞补注[M]. 北京:中华书局,1957.

[宋]欧阳修. 欧阳修全集[M]. 北京:中国书店,1986.

[宋]郑樵. 通志[M]. 上海:上海古籍出版社,1990.

[宋]朱熹. 楚辞集注[M]. 上海:上海古籍出版社,1979.

[宋]朱熹. 诗集传[M]. 上海:中华书局,1958.

[宋]朱熹. 四书章句集注[M]. 北京:中华书局,1983.

[宋]朱熹. 朱子语类[M]. 北京:中华书局,1986.

[元]熊朋来,经说[M]. 文渊阁四库全书本. 上海:上海古籍出版社,1987.

[明]顾炎武. 日知录[M]. 兰州:甘肃民族出版社,1997.

[明]李贽. 藏书[M]. 北京:中华书局,1959.

[明]李贽. 焚书[M]. 北京:中华书局,1975.

[明]李贽. 续焚书[M]. 北京:中华书局,1975.

[明]沈德符. 万历野获编[M]. 北京:中华书局,1959.

[明]王夫之. 读通鉴论[M]. 北京:中华书局,1975.

[明]王骥德. 王骥德曲律[M]. 长沙:湖南人民出版社,1983.

[明]王阳明. 传习录[M]. 长沙:岳麓书社,2004.

[明]薛蕙. 老子集解[M]. 北京:中华书局,1985.

[明]湛若水. 春秋正传(文渊阁四库全书本)[M]. 上海:上海古籍出版社,1987.

[明]朱载堉. 律吕精义外篇(文渊阁四库全书本)[M]. 上海:上海古籍出版社,1987.

[清]陈梦雷. 古今图书集成·职方典[M]. 北京:中华书局,成都:巴蜀书社,1985.

[清]戴震. 孟子字义疏证[M]//张岱年,主编. 戴震全书. 合肥:黄山书社,1995.

[清]董诰,等,编.全唐文[M].北京:中华书局,1983.
[清]段玉裁.说文解字注[M].上海:上海古籍出版社,1981.
[清]郭庆藩.庄子集释[M].北京:中华书局,1961.
[清]纪昀,等.四库全书总目[M].北京:中华书局,1965.
[清]焦循.孟子正义[M].北京:中华书局,1987.
[清]李渔.闲情偶寄[M].杭州:浙江古籍出版社,1985.
[清]凌廷堪.礼经释例[M].北京:中华书局,1985.
[清]刘宝楠.论语正义[M].北京:中华书局,1954.
[清]阮元.揅经室一集[M].北京:中华书局,1985.
[清]孙诒让.墨子闲诂[M].北京:中华书局,2001.
[清]孙诒让.周礼正义[M].北京:中华书局,1987.
[清]汪绂.乐经律吕通解[M].婺源紫阳书院刻本,1883年(清光绪九年).
[清]王先谦.荀子集解[M].北京:中华书局,1988.
[清]王先慎.韩非子集释[M].北京:中华书局,1998.
[清]俞樾,诸子平,议.徐德明,等,编.清代学术笔记丛刊(第59册)[M].北京:学苑出版社,2005.
[清]张廷玉,等.明史[M].北京:中华书局,1974.

二、中文专著(依著者姓氏拼音为序)

[美]黄仁宇.大历史不会萎缩[M].桂林:广西师范大学出版社,2004.
[美]黄仁宇.赫逊河畔谈中国历史[M].北京:三联书店,1992.
[美]孙隆基.中国文化的深层结构[M].桂林:广西师范大学出版社,2004.
白寿彝.中国通史纲要[M].上海:上海人民出版社,1980.
蔡尚思.孔子思想体系研究[M].上海:上海人民出版社,1982.
蔡仲德.中国音乐美学史[M].北京:人民音乐出版社,1995.
曹俊峰.康德美学引论[M].天津:天津教育出版社,1999.
陈独秀.独秀文存[M].合肥:安徽人民出版社,1987.
陈奇猷.韩非子集释[M].上海:上海人民出版社,1974.
陈士珂.孔子家语疏证[M].北京:中华书局,1985.
陈戍国.中国礼制史(先秦卷)[M].长沙:湖南教育出版社,1991.

陈双新. 两周青铜乐器铭辞研究[M]. 保定:河北大学出版社,2002.

陈序经. 中国文化的出路[M]. 北京:中国人民大学出版社,2004.

陈延生. 诗品注[M]. 北京:人民文学出版社,1961.

陈寅恪. 金明馆丛稿二编[M]//陈寅恪. 陈寅恪集. 北京:三联书店,2001.

陈子展. 楚辞直解[M]. 南京:江苏古籍出版社,1988.

戴明扬. 嵇康集校注[M]. 北京:人民文学出版社,1962.

邓尔麟. 穆与七房桥世界[M]. 北京:社会科学文献出版社,1995.

范文澜. 文心雕龙注[M]. 北京:人民文学出版社,1958.

范文澜. 中国通史(第一册)[M]. 北京:人民出版社,1987.

冯天瑜,周积明. 中国古文化的奥秘[M]. 武汉:湖北人民出版社,1986.

冯友兰. 人生哲学[M]//冯友兰. 三松堂全集(第2卷). 郑州:河南人民出版社,2001.

冯友兰. 新理学[M]//冯友兰. 三松堂全集(第4卷). 郑州:河南人民出版社,1986.

冯友兰. 中国哲学史[M]//冯友兰. 三松堂全集(第2卷). 郑州:河南人民出版社,1988.

冯友兰. 中国哲学史新编[M]. 北京:人民出版社,1998.

高亨. 商君书注释[M]. 北京:商务印书馆,1974.

葛兆光. 中国思想史[M]. 上海:复旦大学出版社,2004.

顾德融,朱顺龙. 春秋史[M]. 上海:上海人民出版社,2004.

顾颉刚,编. 孟姜女故事研究集[C]. 上海:上海古籍出版社,1984.

顾颉刚. 中国史学入门[M]. 北京:北京出版社,2002.

顾颉刚,编. 古史辨(第三册)[M]. 上海:上海古籍出版社,1982.

郭宝钧. 商周青铜器群综合研究[M]. 北京:文物出版社,1981.

郭沫若. 两周金文辞大系考释[M]. 东京:文求堂书店,1935.

郭沫若. 青铜时代[M]//郭沫若. 郭沫若全集·历史编(一). 北京:人民出版社,1982.

郭沫若. 十批判书[M]//郭沫若. 郭沫若全集·历史编(二). 北京:人民出版社,1982.

郭绍虞. 沧浪诗话校释[M]. 北京:人民文学出版社,1961.

何宁. 淮南子集释[M]. 北京:中华书局,1998.

河南省文物考古研究所编. 舞阳贾湖[M]. 北京:科学出版社,1999.
贺绿汀. 贺绿汀音乐论文选集(二)[C]. 上海:上海文艺出版社,1989.
贺照田,编. 思想与方法——殷海光选集[C]. 上海:三联书店,2004.
洪业,等,编. 春秋经传引得[M]. 上海:上海古籍出版社,1983.
湖北省博物馆. 随县曾侯乙墓[M]. 北京:文物出版社,1989.
黄怀信. 上海博物馆藏战国楚竹书《诗论》解义[M]. 北京:社会科学文献出版社,2004.
黄翔鹏. 传统是一条河流[M]. 北京:人民音乐出版社,1990.
黄翔鹏. 溯流探源——中国传统音乐研究[M]. 北京:人民音乐出版社,1993.
黄翔鹏. 中国人的音乐和音乐学[M]. 济南:济南文艺出版社,1997.
金观涛,刘青峰. 兴盛与危机——论中国封建社会的超稳定结构[M]. 长沙:湖南人民出版社,1984.
金克木. 探古新痕[M]. 上海:上海古籍出版社,1998.
荆门市博物馆编. 郭店楚墓竹简[M]. 北京:文物出版社,1998.
居其宏. 新中国音乐史[M]. 长沙:湖南美术出版社,2002.
康有为. 康有为政论集[M]. 北京:中华书局,1981.
孔昭明. 卜辞通纂[M]. 台北:大通书局,1976.
匡亚明. 孔子评传[M]. 南京:南京大学出版社,1990.
李纯一. 困知选录[M]. 上海:上海音乐学院出版社,2004.
李纯一. 先秦音乐史(修订版)[M]. 北京:人民音乐出版社,2005.
李纯一. 中国上古出土乐器综论[M]. 北京:文物出版社,1996.
李大钊. 李大钊全集[M]. 北京:人民出版社,1984.
李零. 简帛古书与学术源流[M]. 北京:三联书店 2004.
李妙根. 刘师培论学论政[M]. 上海:复旦大学出版社,1990.
李石岑. 中国哲学十讲[M]. 南京:江苏教育出版社,2005.
李学勤. 东周与秦代文明[M]. 北京:文物出版社,1984.
李泽厚,刘纲纪. 中国美学史[M]. 北京:中国社会科学出版社,1984.
李泽厚. 华夏美学[M]. 天津:天津社会科学院出版社,2001.
李泽厚. 论语今读[M]. 北京:三联书店,2004.
李泽厚. 美的历程[M]. 北京:文物出版社,1981.
李泽厚. 世纪新梦[M]. 合肥:安徽文艺出版社,1998.

李泽厚. 乙卯五说[M]. 北京:中国电影出版社,1999.

李泽厚. 中国古代思想史论[M]. 北京:人民出版社,1986.

李泽厚. 中国近代思想史论[M]. 北京:人民出版社,1979.

梁启超. 国性与民德[M]. 上海:远东出版社,1995.

梁启超. 梁启超国学讲录二种[M]. 北京:中国社会科学出版社,1997.

梁启超. 清代学术概论[M]. 上海:上海古籍出版社,1998.

梁启超. 饮冰室合集[M]. 北京:中华书局,1989.

梁漱溟. 梁漱溟先生论儒道佛[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2004.

梁漱溟. 人心与人生[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2005.

刘伯骥. 春秋会盟政治[M]. 台北:中华丛书编审委员会,1962.

刘大杰. 中国文学发展史[M]. 上海:上海古籍出版社,1982.

刘集林. 陈序经文化思想研究[M]. 天津:天津人民出版社,2003.

刘靖之. 中国新音乐史论[M]. 台北:耀文事业有限公司,1998.

刘梦溪. 中国现代学术经典(黄侃、刘师培卷)[M]. 石家庄:河北教育出版社,1996.

刘文典. 淮南鸿烈集解[M]. 北京:中华书局,1997.

刘再复,林岗. 传统与中国人[M]. 合肥:安徽文艺出版社,1999.

刘再复. 论中国文学[M]. 北京:作家出版社,1988.

刘泽华. 先秦士人与社会[M]. 天津:天津人民出版社,2004.

楼宇烈. 王弼集校释[M]. 北京:中华书局,1980.

罗根泽,编. 古史辨(第六册)[M]. 上海:上海古籍出版社,1982.

马承源. 上海博物馆藏战国楚竹书(一)[M]. 上海:上海古籍出版社,2001.

马承源. 中国青铜器(修订本)[M]. 上海:上海古籍出版社,2003.

毛泽东. 毛泽东哲学批注集[M]. 北京:中央文献出版社,1988.

毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话[M]//毛泽东选集(第3卷). 北京:人民出版社,1966.

牟宗三. 道德理想主义的重建——牟宗三新儒学论著辑要[M]. 北京:中国广播电视出版社,1992.

彭林. 中国古代礼仪文明[M]. 北京:中华书局,2004.

钱伯城. 袁宏道集笺校[M]. 上海:上海古籍出版社,1981.

钱穆. 国史大纲[M]. 北京:商务印书馆,1996.

钱穆. 先秦诸子系年[M]. 北京:商务印书馆,2001.
钱玄,钱兴奇,编. 三礼词典[M]. 南京:江苏古籍出版社,1998.
钱钟书,管锥编[M]. 北京:三联书店,2001.
秦晖. 问题与主义[M]. 长春:长春出版社,1999.
秦序. 一苇凌波[M]. 上海:上海音乐学院出版社,2004.
秦序. 中国音乐通史简明教程[M]. 吉林:吉林音像出版社,2001.
秦序,主编. 六朝音乐文化研究[M]. 北京:文化艺术出版社,2009.
李心峰. 中华艺术通史(夏商周卷)[M]. 北京:北京师范大学出版社,2006.
任继愈. 天人之际[M]. 上海:上海文艺出版社,1998.
施昌东. 先秦诸子美学思想述评[M]. 北京:中华书局,1979.
石元康. 从中国文化到现代性:典范转移[M]. 北京:三联书店,2000.
苏国荣. 艺术的三维观照[M]. 北京:作家出版社,2000.
孙景琛. 中国舞蹈史[M]. 北京:文化艺术出版社,1983.
谭帆. 传统文艺思想的现代阐释[M]. 上海:上海社会科学院出版社,1995.
谭嗣同. 谭嗣同全集[M]. 北京:中华书局,1981.
田汝康,金重远. 现代西方史学流派文选[M]. 上海:上海人民出版社,1982.
童书业. 春秋史[M]. 上海:上海古籍出版社,2003.
童书业. 春秋左传研究[M]. 上海:上海人民出版社,1980.
童书业. 先秦七子思想研究[M]. 济南:齐鲁书社,1982.
汪宁生. 云南沧源崖画的发现与研究[M]. 北京:文物出版社,1985.
王国维. 观堂集林[M]. 北京:中华书局,1959.
王国维. 王国维戏曲论文集[M]. 北京:中国戏剧出版社,1984.
王国维. 王国维遗书[M]. 上海:上海古籍出版社,1983.
王明. 无能子校注[M]. 北京:中华书局,1981.
王铭铭. 西方人类学思潮十讲[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2005.
王清珍. 左传用诗研究[M]. 北京:北京大学文学院,2003.
闻一多. 闻一多全集[M]. 武汉:湖北人民出版社,1993.
吴则虞. 晏子春秋集释[M]. 北京:中华书局,1962.
伍国栋. 民族音乐学概论[M]. 北京:人民音乐出版社,1997.

谢保成. 贞观政要集校[M]. 北京:中华书局,2003.

熊月之. 向专制主义告别——中国近代民主思想历程[M]. 香港:中华书局,1990.

徐复观. 中国人文精神之阐扬[M]. 北京:中国广播电视出版社,1996.

徐复观. 中国艺术精神[M]. 台北:台湾学生书局,1966.

许健. 琴史初编[M]. 北京:人民音乐出版社,1982.

许维遹. 吕氏春秋集释[M]. 北京:文学古籍刊行社,1955.

颜昌峣. 管子校释[M]. 长沙:岳麓书社,1996.

杨伯峻. 春秋左传注[M]. 北京:中华书局,1981.

杨伯峻. 列子集释[M]. 北京:中华书局,1979.

杨伯峻. 论语译注(第2版)[M]. 北京:中华书局,1980.

杨华. 先秦礼乐文化[M]. 武汉:湖北教育出版社,1996.

杨宽. 古史新探[M]. 北京:中华书局,1965.

杨宽. 战国史[M]. 上海:上海人民出版社,2003.

杨明照. 抱朴子外篇校笺[M]. 北京:中华书局,1991.

杨树达. 积微居金文说[M]. 北京:科学出版社,1959.

杨向奎. 中国古代社会与古代思想研究[M]. 上海:上海人民出版社,1962.

杨向奎. 宗周社会与礼乐文明(修订本)[M]. 北京:人民出版社,1997.

杨荫浏. 中国古代音乐史稿[M]. 北京:人民音乐出版社,1981.

杨振宁. 读书教书四十年(重印版)[M]. 北京:三联书店,1987.

叶纯之,蒋一民. 音乐美学导论[M]. 北京:北京大学出版社,1988.

叶秀山. 哲学要义[M]. 北京:世界图书出版公司,2006.

殷海光. 中国文化的展望[M]. 上海:三联书店,2002.

余英时. 士与中国文化[M]. 上海:上海人民出版社,1987.

张岱年,方克立,主编. 中国文化概论[M]. 北京:北京师范大学出版社,1994.

张光直. 考古学专题六讲[M]. 北京:文物出版社,1986.

张光直. 中国考古学论文集[M]. 北京:三联书店,1999.

张光直. 中国青铜器时代[M]. 北京:三联书店,1990.

张少康. 文赋集释[M]. 北京:人民文学出版社,2002.

张世英. 哲学导论[M]. 北京:北京大学出版社,2002.

张树波，编著. 国风集说[M]. 石家庄：河北人民出版社，1993.

张婷婷，杜书瀛. 新时期文艺学反思录[M]. 济南：山东文艺出版社，2001.

张紫晨. 中国巫术[M]. 上海：三联书店，1990.

章太炎. 国故论衡[M]. 上海：上海古籍出版社，2003.

赵善诒. 说苑疏证[M]. 上海：华东师范大学出版社，1985.

中国社会科学院考古研究所. 殷周金文集成[M]. 北京：中华书局，1984.

中国戏曲研究院编. 中国古典戏曲论著集成[M]. 北京：中国戏剧出版社，1959.

中国艺术研究院研究生部. 中国艺术研究院首届研究生硕士学位论文集(音乐卷)[C]. 北京：文化艺术出版社，1987.

中国音乐文物大系总编辑部编. 中国音乐文物大系(河南、新疆、上海、陕西、北京、湖北、四川、山西、甘肃、山东等卷)[M]. 郑州：大象出版社，1996，1998，2000，2001.

中央音乐学院中国音乐研究所编. 中国古代乐论选辑[M]. 北京：中央音乐学院中国音乐研究所，1962.

中央音乐学院中国音乐研究所编. 中国古代音乐史料辑要(第一辑)[M]. 北京：中华书局，1962.

钟肇鹏. 孔子研究[M]. 北京：中国社会科学出版社，1983.

钟子林. 西方现代音乐概述[M]. 北京：人民音乐出版社，1991.

周法高. 金文诂林[M]. 香港：香港中文大学出版社，1974.

周伦佑，周伦佐. 艺术人本论[M]. 北京：人民美术出版社，2005.

朱狄. 当代西方艺术哲学[M]. 北京：人民出版社，1994.

朱狄. 原始文化研究[M]. 北京：三联书店，1988.

朱光潜. 无言之美[M]. 桂林：广西师范大学出版社，2005.

朱谦之. 老子校释[M]. 北京：中华书局，1984.

朱自清. 诗言志辨[M]. 北京：古籍出版社，1956.

朱自清. 朱自清古典文学论文集[M]. 上海：上海古籍出版社，1981.

宗白华. 美学散步[M]. 上海：上海人民出版社，1983.

三、学术论文(依作者姓氏拼音为序)

戴嘉枋. 面临挑战的反思[J]. 音乐研究，1987(1).

方建军. 先秦文字所反映的十二律名[J]. 中央音乐学院学报,1990(4).

葛兆光. 思想史:既做加法,也做减法[J]. 读书,2003(1).

胡乔木. 当前思想战线的若干问题——1981 年 8 月 8 日在中央宣传部召集的思想战线问题座谈会上的讲话[C]//胡乔木. 胡乔木文集(第 2 卷). 北京:人民出版社,1994.

李泽厚. 孔子再评价[J]. 中国社会科学,1980(2).

李政道. 艺术和科学[J]. 文艺研究,1998(2).

梁茂春. 从中国音乐史看毛泽东文艺理论[J]. 人民音乐,1988(10).

汪曾祺. 关于"样板戏"[J]. 文艺研究,1989(3).

吴虞. 吃人的礼教[J]. 新青年,1919:6(6).

夏中义. 历史无可避讳[J]. 文学评论,1989(4).

阎步克. 乐师与"儒"之文化起源[J]. 北京大学学报,1995(5).

易白沙. 孔子评议(上)[J]. 青年杂志,1916:1(6).

印群. 论周代列鼎制度的嬗变——质疑"春秋礼制崩坏说"[J]. 辽宁大学学报,1999(4).

于省吾. 论语新证[J]. 社会科学战线,1980(4).

张静蔚. 音乐理论的历史反思[J]. 人民音乐,1988(6).

后　记

此书是我在博士论文的基础上修改完成的，当正文落笔的一刻，内心五味杂陈，在艺术研究院求学的往事历历在目。2011 年 9 月我怀着一腔热情和向往来京的情景还在眼前，如今已有六年的光景，现今回想起来仍有些舍不得，舍不得在艺研院的日日夜夜，舍不得导师的谆谆教导，舍不得课堂上各位名师的风采，更舍不得同学相处的欢乐时光。在我心中没有哪个地方比这里有更多的学术滋养，更没有哪个阶段比读博期间更能感受自我价值的认同。三年中，博一充满了同窗相处的欢愉与各门功课带来的学术养分，博二沉浸在浩瀚的专业书籍中享受读书的满足，博三则完全专注于论文的撰写。多少个夜晚与同学叙古论今，多少个夜晚奋笔疾书，多少个夜晚辗转反侧，这些皆是我生命中沉甸甸的收获。撰写论文这件事情不但促使我学术能力提升，而且磨砺心性中的戾气，使我感受到专心做一件有意义的事情所带来的满足感已经超越了结果本身。庆幸生命中能有这样一次机会，也或者仅有这样一次机会丰富自己的人生，涤荡内心之浮躁。

我自知学业不精，有负授业恩师的期望，深感惭愧，但对老师的悉心指导，铭记在心。自硕士起就跟随秦老学习，六年来，老师不仅在为人处世和学术思维上让我高山仰止，还在学业和生活等方面给予了极大的帮助，带领我步入音乐史学的大门！论文从选题构思到成章汇篇，皆得益于导师的悉心指导，感谢二字已不能表达我的感激之情。

论文开题期间，中国艺术研究院音乐研究所的项阳研究员、王子初研究员、田青研究员、李玫研究员、薛艺兵研究员等师长，对本论文选题及写作提出了许多中肯的建议，立论基础以及论点把握等方面都给予了多方面的指导，这些都是本书得以完成的重要基础。尤其是师兄李宏锋、张国强不辞辛苦帮我翻阅资料，修改格式，提出了很多指导性的意见，为我节省了大量的时间，在此表示感谢。也郑重感谢工作单位的领导和同事给予的理解和帮助，使我可以专心学习。

博士三年学习期间，最难忘的是同窗的陪伴和关爱，他们使得清苦的时间变得快乐而短暂。感谢美女博士一菡的陪伴与关心，深感人生难得一知己。感谢老友张杰、海天的鼓励和支持，人生能做两次同学是注定一辈子的缘分。同时我也从同窗立策、自浩和辉明身上看到自己求学之路上的不足，对他们给予的帮助和信赖深感温暖。感谢郑州两位相识相知16年的姐妹媛媛和珂儿，协助我完成附录部分的录入工作，在精神和行动上支持我一步步走到今天。

一个人生活在这个世间无论取得任何成绩都应该最先感谢家人，感谢我的两位母亲，一位生我养我，培养了我坚定的信念和独立的人格；一位教育出优秀的儿子，使他成为我体贴的丈夫。感谢我的两位父亲，在我人生第一个艰难时刻，协同两位母亲帮我照顾孩子，解决后顾之忧，使我可以心无旁骛地专心学习。感谢夫家的兄弟姐妹，温暖的家庭关系，互帮互助的家庭氛围让我这一独生子女感受到大家庭的温暖和帮助。当然最应当感谢的是我的丈夫，用平和的心态化解我的焦灼，毫无异议地支持我的决定，使我从来不用为家庭琐事烦忧，没有他的支持，也不会有我求学之路的成绩。

各位老师兄长、朋友同窗、亲人伴侣，我将会把对你们的感谢之情化为宝贵的精神财富，更加激励自己前行，愿在以后的学术道路上不负众望。

明代宋濂在《送东阳马生序》中定义“博士”为“有司业、博士为之师”，这个词语在众多人眼中多为博学之人，可我深知，即使已取得博士学位，也仅代表自己在某个领域做了一点点较为深入的研究，离“博学”二字还有漫长的求索之路。以现有学术能力及知识储备，在学养方面仍有诸多不足，文笔有时晦涩拮据，常见情绪不平之时。

此书的完成，仅仅是我学术之路的开始。因为自身水平所限，书中还存在诸多不足与错误之处，恳切诸位老师和学友提出宝贵意见。

静　怡

2016年9月于郑州

责任编辑/孙腊梅 洪少华 装帧设计/吴钰

上架建议 音乐理论类
ISBN 978-7-5672-2173-4
9 787567 221734 >
定价：48.00元